

العدد الثامن والخمسون بعد المائة

عمارة

مجلة ثقافية شهرية





٢٠٠٨ د ا هـ

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

محمود درويش ..

لرحيلك نكهة فلسطينية لا تنسى

تعثر على مثيل له، تواضعاً، وخلقاً، ووضوحاً، في
الرؤيا، وصلابة وثباتاً على الموقف، وعشقاً لوطن
لا حدود له!

وفي زمان كثر فيه الذين يتركون مواقعهم على
قمم الجبال لحماية ظهور أهلهم من الأعداء
بحثاً عن القتسام الفنائم، كان محمود درويش
مصرّاً على الصمود فوق تلك الجبال يؤذن في
الناس، ويحرضهم على حب الوطن، والذود عنه
بأرواحهم ودمائهم، ويقصائداهم أيضاً
في مناسبة كهذه، ليعبرنا بعض الذين ما زالوا
يضعون المثني في منزلة اقرب إلى الأنبياء في
سيرته ومسيرته الشعرية، ليعبرونا إن تجرأنا
على المحرمات فيما يعتقدون، فلقد كان شاعراً
صليماً ولا ريب ولكنه اختزل كل مقاومة اللغوية
والبلاغية من أجل منصب لهث طوال حياته
لتحقيقه مدحاً أو قدحاً.. وهذا هو الفرق بينه
وبين شاعرنا الكبير محمود درويش الذي لم تغره
المناسبات ولا الأعطيات طوال حياته لكي يتبرأ أو
يتنكر لقضية شعبه التي آمن بها إلى أن لفظ
أنفاسه الأخيرة.

يا محمود، ها نحن نريد بعضاً مما قلت عن

وطن ثم نبحه من الوريد إلى الوريد وما زال..!

رأيت بلاداً تعالقتي

بأيدي صباحية كُنْ

جليداً يرالحة الخبز: كُنْ

لأنك بزهور الرصيف

فما زال تنور أمك

مشتعلاً

والتحية ساخنة كالرغيف

ولكن السلاح يوسّع الكلمات للموتى

وللأحياء فيها والحروف تلمّع

السيوف الملقى في حزام الفجر

والصحراء تنصّب بالأغاني أو تزيّد

وطوبى لك بين

المقاتلين حدّ الشهادة.

«أيها الموت انتظرنِي خارج الأرض

انتظرنِي في بلادك ريثما أنهى

حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرنِي ريثما أنهى

قراءة طرفة بن العبد. يفريني الوجوديون

باستنزاف كل نهية

حرية، عدالة، ونبذ آلهة...

فيا موت انتظرنِي ريثما أنهى

لدايبر الجنّازة في الربيع الهش

حيث ولدت، حيث سأمتع الخطايا

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه، سأقول صبروني

بحرف النون، حيث تُغَبّ روعي

سورة الرحمن في القرآن، وأمشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي

ووقع الناي في أذني.. ولا

تضعوا على قبري البنفسج، فهو

زهر المحبطين يذكر الموتى بموت الحب قبل أوانه...»

المحزون في الأمر أن الموت لم ينتظر محمود
درويش ليكمل حديثاً عابراً عما تبقى من حياته،
ولم ينتظره حتى ينهي لدايبر الجنّازة في الربيع
حيث ولد، فهل هي مصادفة أن يرحل في آب حيث
لا بنفصيح يذكره بموت الحب قبل أوانه..؟
وهل هي مصادفة عابرة أن يصمت الصوت الذي
كان يعرف طريقه لمن ينشد، ولماذا ينشد، وأية
أحلام حرّضت روحه على هذا النشيد الذي سيظل
سيمفونية خالدة.. تلك التي أبقت على جنوة
الشوق متقدة في قلوب الملايين لوعلى أحبوه حدّ
الشهادة، وستظل كذلك في نفوس الكثيرين ممن
اختاروا المطلق كبديل للطمعة، وستظل أشعاره
المصادقة في مراميها ودلالاتها حدّ الشهادة كنجم
سهيل الذي يسترشد به التائهون في الصحراء
للوصول إلى ضالّتهم المنشودة.

كان درويش شاعراً متفرداً في مرحلة ندر فيها أن

عقار

الاضافة الخارجية والداخلية:

للنقل: محمد الدقيل



71

نראה في رواية «الربيع
السفري غيبك النساء»
للروائي الجزائري
عز الدين بلال



36

تليق الخطاب الترمي
في نهائيات (أنتي)
من سيرة الترمي
للشاعر أحمد
ميت ميمدات



26

حوار مع الكاتب العراقي
علي التاسمي



4

محمود درويش
عميد القصة العربية
في ذمة التاريخ



المحتويات

- 24 ولادة الرواية السودا في فرنسا آية الخوالدة
- 26 حوار مع الكاتب العراقي د. علي التاسمي ابراهيم اوكحيان
- 35 روائف سيرة الصخر د. مهدي ميمدات
- 36 تجليات الخطاب الشعري في قصائد
بنايتي من جهة الترمي محمد بنسليم درويش
- 41 محفلات «النص المكتوب بمواجهة النص المرئي» علي السوداني
- 42 استدركاك «في وصف مدينة غير مرئية» امجد ناصر
- 44 مسرحية رقاعة المظلم د. أحمد زباد محبك
- 48 حوار مع الروائي وليد اخلاصي زياد مفاص
- 53 نساء رشتن قلبي بالحب / شعر جلال برحق
- 54 التهر وصوت القيثارة / شعر طالب هماش

- الإفتاحية: محمود درويش لرحيلك نكهة فلسطينية لا تفسد
- 2 الفهرس رئيس التحرير
- 4 محمود درويش عميد القصيدة العربية د. ابراهيم خليل
- 11 نقوش بحلقاً حتى في غيبكته مقلع المدون
- 12 في رحيل محمود درويش خالد زغريت
- 14 محمود درويش ونظرة الفراغ عز الدين الماكرة
- 15 درويش أبنا المعلم وداً يوسف عبدالعزيز
- 16 إضافة نادا مات محمود درويش د. راشد عيسى
- 17 مساحة للتأمل «حادثة انكسار السرو» نادر الترتيني
- 18 غواية الرواية محمد عطية محمود

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. أحمد النعمي
خالد محادين
يحيى القيسي

سكرتيرة التحرير التنفيذية
ترمين ابورصاع

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب. (١٢٢) تلفاكس ٤٢٢٨٧١٠

هاتف ٤٢٢٥٠٨٢

الموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الترخيص لدى اللجنة الوطنية

(٨٢/٢٠٠٢)

التصميم / الأغرايف والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

الأمثلة

تجسّد الموضوعات مرفقة بالصورة والأشكال غير المألوفة
مراجعة أن لا تكون اللوحة قد نشرت سابقاً، ولا نقل الفكرة منه، بل هو
كتاب يتضح أنه إرسال مادة سبق للمحرر
لا تعاد التصور لأصنافها، سواءً بالكتابة أو بالصور

84

نيلم (ذكاء اصطناعي)
لسيلبرغ: بلعنة الظلام
ريغيمو شمة أيضاً



77

رائد تقنية نشارة
الخشب في النعم
المالي العامر...
عبد الله سلم:
نحات نظريه ورائد

56	إيقاعات الوصل / شعر	أحمد الخليل
58	الصورة النائية التراثية	د. محمد صابر عبيد
62	دراسة مقارنة لقصتي عودة البطل المهزوم	حسين عبيد
66	ميشيل بوروليه بعد نفسه كتميمت لساكنة	مطلي لاصري
71	الرماد الذي فصل الله	أحمد فرشوخ
74	الحدائق وتجميل الشعر	محمد الشنتوفي
77	رائد تقنية نشارة الخشب	غازي القديم
84	فيلم الشهر ذكاء اصطناعي	ابراهيم نصر الله
92	إصدارات	د. أحمد النعمي
96	الأخيرة: وداعاً للأب الرد العظيم	غازي النخبة

محمود درويش

عميد القصيدة العربية في ذمه التاريخ

د. إبراهيم خليل

نعت (١) الأوساط الأدبية والثقافية والإعلامية شاعر فلسطين وصوتها المعبر عن ضمير جماهيرها طوال ما يقارب نصف القرن، الشاعر محمود درويش، الذي يعزى إليه تأسيس ما يعرف بمصطلح الأدب المقاوم، بدءاً من ستينات القرن الماضي، وأحد الحاصلين على جوائز عالمية منها جائزة لينين عن الشعر، وجائزة لانان الأميركية، وجائزة سلطان العويس، وجائزة القاهرة، وجائزة اللوتس، وجائزة الأركانة العالمية المغربية للشعر وجائزة الأمير كلاوس الهولندية وغيرها الكثير. ولد محمود درويش (١٩٤٢) في قرية فلسطينية (البروة) تقع في الجليل على مقربة من مدينة عكا (٢). ويبدو أن هذه القرية قديمة النشأة لأن فيها آثاراً تتم على أن نشأتها تعود إلى زمن الرومان، وأنها كانت تدعى في ذلك الحين باسم Biri وتم تحريفها إلى البروة بكسر الباء.





وكان والده - على ما تذكر الصحف التي اهتمت بتدوين سيرته - ثوبيا سريعا - مزاعرا ورب أسرة فقيرة. ويبدو ان عمله استشهد في الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٤٨ التي انتهت بالفكّة . واستقام من إشارته في حديث نشر في الطريق اللبنانية عام ١٩٦٨ لهروي مع عمه شمالاً ، إلى لبنان ، أن أباه كان قد استشهد ، لإنه في ديوانه لما ذكرته الحصان وحيدا يشير إلى والده كثيرا . وربما أشار أيضا إلى مغادرتها القرية ، وهذا يدعو للتساؤل ، يقول ما من قصيدة له في الديوان عنوانها « إلى أخري وإلى آخره » ما يأتي:

المرأة قريبا لا يدانيه إلا الشعور
الصوفي:

حبنا بلبل وشوكة وردة

فضعي لي على الجراح مخدة

أحب النشيد إلا شهيدا

ينزف الروح والحشا بمودة

عندما رف في الفضاء جناحي

وهبطت البستان أعشق وردة

كنت لا أسأل الطريق رجوعاً

ليس في الحب أي درب لغودة

مقابل ذلك يكتشف القارئ في شعره ذلك العشق المبكر للغة، والموسيقى، التي تشف إلى حد تحل في المعاني على أجنحة الإيقاع، لا على أجنحة الكلمات. ففي القصيدة الآتية نجد الأبيات تتحول إلى أنغام تتفاعل تفاعلاً صوتياً فيما يشبه البناء السمفوني:

عسل شفاهك واليدان

كاسا خمور

للآخرين

وحري صبرك والندى والأحوان

فرش وثير

للآخرين

وأنا على أسوارك السوداء ساهد

عطر المرامل أنا .. وأعصاب المواقف

من يوصد الأبواب دوني

أي طاع أي مارذ

ساحباً شهك

رغم أنّ الشهد يسكب في كؤوس
الآخرين

يا نحلة ما قبلت إلا شفا
الياسين.

ومع أنّ درويش يعشق اللغة، وما فيها من ظلال، وإيهامات، إلا أنه لا يفرق في الغموض، وهذا ما وضع شعره في المنزلة الأولى لدي جمهوره . فالبساطة لا تعني لديه الإغراق في

محمود درويش



نلك صوتها
وهذا انك العاشق

الأسطورة

التي رسخت شعبيته التي لم يتمتع بها شاعر عربي في القديم أو الحديث. فقد أحيا أمسية في حيفا واحدة في جامعة بيت لحم وثانية في رام الله. وكان قد أحيا أمسيات أخرى في عمان ودمشق والمغرب والقاهرة شهدت حضوراً كبيراً فاق التوقع.

أول الغيث:

ومن يقرأ شعر محمود درويش، لا سيما المبكر منه، يكتشف أن لهذا الشاعر شخصية أدبية متميزة. هداياته توحى بما لديه من مزايا: أولها الرقة، والرعاية غير المعهودة في التعبير عن عواطف الحب، والإحساس الحميم بالقرب من

يكتشف القارئ

في شعره ذلك

العشق المبكر للغة،

والموسيقى، التي

تشف إلى حد تحل

فيه المعاني على

أجنحة الإيقاع

أبو تاب في الآداب اللبنانية مقالة عن الديوان ثوب فيها إلى عدد من شعراء فلسطين المحتلة كتوفيق زياد وسميح القاسم وسالم جبران ونايف سليم وراشد حسين. وفي العام الذي تلاه (١٩٦٦) ظهر كتاب غسان كنفاني «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة» الذي تضمن نماذج من شعر درويش وغيره، ونشر الشاعر يوسف الخليل سنة (١٩٦٨) ديواناً كبيراً سماه «ديوان الوطن المحتلة» تضمن مجموعات كاملة منها مجموعة عاشق من فلسطين، والديوان الذي صدر عام (١٩٦٧) بعنوان «آخر الليل». ويزداد علماء الشاعر ومشاركته الدائمة في الاجتماعات والتظاهرات

التي كانت تنظم في المناسبات الوطنية، واللقاء أشعاره التحريضية، ازدادت ملاحة الإسرائيليين له، ومضايقتهم، فاضطل مراراً . وقضى في السجن أشهراً فكان يطلق سراحه - في غالب الأحيان - ليمودوا به ثانية للسجن.

عُرف محمود درويش بحسن الإلقاء فهو يأسر جمهوره، ويؤثر فيه تأثيراً لا يتسنى لأي شاعر آخر. ومن هنا كانت خطورته على الاحتلال. لذا ازداد الخناق حوله مما دعاه إلى مغادرة فلسطين في أوائل العام ١٩٧٢. والتحق بالثورة الفلسطينية، وفي وقت قصير جداً أصبح قريباً من أصحاب القرار فيها . وانتخب عضواً في اللجنة المركزية للمنظمة، وعين مستشاراً لياسر عرفات غير مرة . وأنشأ مجلة (الكرمل) التي ظهرت أعدادها الأولى سنة ١٩٨٣ في قبرص .

وفي باريس قضى محمود درويش الكثير من وقته، وأنشأ علاقات حميمة بكثير من الشعراء، والكتاب العرب .

وقيل رحيله المبغت هذا طاف درويش بغير مدينة من فلسطين حيث أحيا عدداً من الأمسيات الشعرية

الشعارات، أو المعالجة السطحية للفكرة ، وإنما هي معالجة جادة في شيء من التسق الأليف الذي يستطیع القارئ العادي تذوقه، وسلم ما فيه من رسائل سياسية وقومية واجتماعية ، فمنهج درويش الشعري يجعل شعره من النوع الذي يوصف بالسهل الممتع، وفي ذلك يقول :

فصائدنا بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت

إذا لم تحمل الصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطة معانيها

فاولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمت .

فكلمة الصباح - هنا- استعملت رمزا، وليس بالمعنى القاسوسي الشائع، لكن الدلول الجديد للكلمة مبروف، ويكتشف الدلول الشائع. وبهذا الأسلوب في استعمال المفردة ضمن الشاعر درويش للغة التواصل مع القارئ ، وجهود الشعر العادي، لا النخبية ، وإلى هذه الطريقة تمزى في رأينا شعبية الشاعر درويش.

وهو في هذا يتبع طريقة شاعر إسبانيا الكبير فيدريكو غارثيا لوركا، أي: استعارة الرموز مما هو مألوف . وقد ظهر تأثير لوركا في شعره منذ أوراق الزيتون ١٩٦٤ ففي إحدى قصائده «الأوراق» يخاطب الشاعر الإسباني الزاقل موضحا ما بينهما من عناصر مشتركة، قائلا:

عفو زهر الدم يا لوركا

وشمسي في يديك

وصليبي يرتدي ناز قصيدة

أجمل الفرسان في الليل يحجون إليك

بشهاد وشهيدة

ويقبس من شعر الشاعر الإسباني الـرموز: «الشعاصر» و« الزيتون» و«الجيتار» و«الحصناء» و«الأقمار»



محمود درويش

محاولة رقم ٧

واسم الأندلس الذي له حضور كبير في شعره حتى إن أحد دواوينه المنشورة جملة بعنوان «أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي «وفي» مدبح الظل العالي» يشير محمود درويش إلى الأندلس إشارات عديدة ، تارة إلى قرطبة ، وطورا إلى غيرها ، يقول :

كنا هناك ومن هنا سهاجر العرب

لعقيدة أخرى وتقرب

قصب هياكلنا وعروشنا قصب

في كل مقلنة حاو ومقتصب

يدعو لأندلس

إن حوصرت حلب

**في التسعينات
غلب على محمود
درويش الشغفي
نحو التجريب،
كأنما يريد
بتجريبه أن يخطو
بالقصيدة العربية
خطوة جديدة**

وتماشيا

مع الأتس

الـلوركيوي نجد

درويشا يركز الإشارة

إلى قرطبة، ولا سيما

بعد أن غادر المفاوون

بيروت على متن باخرة

فرنسية تحت حماية

أمريكية (١٩٨٢) وفي ذلك

تجديد لأساسة الهجرة من

الأندلس ، وتضخيم لمعانة

الشعب الفلسطيني، وإحباط

لآمال الناس بالمودة:

بيروت من أين الطريق إلى

نوافذ قرطبة

إننا لا أهاجر مرتين

ولا أحبك مرتين

ولا أرى في البحر غير البحر

لكنني أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرض جمجمة لروح

المقيمة

وأريد أن أمشي لأمشي

ثم استقط في الطريق

إلى نوافذ قرطبة

فهو يستخدم رموزاً

لبيست غريبة ، ولا

مستهجنة، لدى القارئ

المصادي، وإن كانت

تستجيب لنوع الدارس، والناقد

المختص، فالهجرة رمز بات معروفا

، والحب في شعره أكثر من معروف،

والبحر ، والأحلام، والروح، والطريق،

والنوافذ ، والإطار الذي يجمع الرموز

المذكورة في الشياق يمنحها ما تؤمن

إليه من دلالات، ومعان، هو (قرطبة)

الديانة الأندلسية التي يكثر ذكرها

في شعر لوركا باعتبارها المكان

المشتهى، وهي في شعر درويش المكان

المشتهى- فعلا، لا قولا- مكان يرمز

به دائما لفلسطين. والدليل على ذلك

أنه يقول في موضع ثانٍ مؤكدا هذا

المعنى:

إذا كان لي أن أعيد البداية

الرؤية الدرويشية لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إبداع النص

القصيدة والتجريب

في التسمينات غلب على محمود درويش السني نحو التجريب ، كأنما يريد بتجريبه أن يخلط بالقصيدة العربية خطوة جديدة تروى بها مناطق كانت محظورة على الشعر العربي، فيعد دواوينه : وَّ دَأْبُ أَهْلِ ، وأرى ما أريد ، بواحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي، ولماذا تركت الحصان وحيدا، قدم للشعر عملا جديدا هو سرير الغريبة فيعد النماذج التي تداول فيها ما يعرف بالمتواليات السردية، أو قصيدة المتواليات ، حاول أن يقدم لنا

ما يعرف بالسونيت sonnet فقد تضمن البهوان المذكور ست قصائد تحمل كل منها عنوان (سوناتا) مقترنا بالرقم المتسلسل ١ حتى الرقم ٦. على أن درويشاً ، تجنباً للوقوع في فخ التقليد والمحاكاة المباشرة، جعل السوناتا ذات الرقم ١ من أربعة أقسام الأول والثاني منها رباعيان، والثالث والرابع ثلاثيان وقد يكون هذا الشكل قريبا من الشكل البتراركي للسونيت، أي: ثمانية أبيات تنبها ستة أخرى. ولكن درويشاً لا يراعي وحدة النسق في قوافي الرباعيتين، وإنما تلاحظ تحرره من التصميم الشكسيري المعروف في الرباعية مؤثرا التصميم البتراركي (أ ب أ ب ١):

بقرن الغزال طلعت السماء فسال
الكلام

سدى في صروق الطبيعة ما اسم
القصيدة

أمام ثنائية الخلق والحق بين السماء
البعيدة

وأرى سريرك حين يحن دم لدم ويثن
الرخام

فالتقارئ يجد في هذه الرباعية قافيتين مثلما يجد في السونيت، لكنهما تتواليان باختلاف (م د د، م) أي أن اطراد القوافي جاء على هيئة (أ ب ب أ) وفي الثلاثيتين الأخيرتين يبدو لنا الشاعر غير ملتزم بالقافية على الإطلاق، فإذا تذكرنا قوله في الثلاثيتين هذا الزحام وكان الكلام ، عرفنا أن القافيتين تكررتا في الرباعيتين.. وشيء آخر نجده في هذه السوناتا وهو حديثه عن المرأة في الرباعية الأولى وفي الثانية يشير إلى موقع القصيدة/ المرأة من تجربة الخلق، ثم ينتقل في الأبيات الستة الأخيرة لبيان موقعه هو من التجربة، ومن القصيدة ، والشعر :

وتحتاج أنشودتي للتنفس،

لا الشعر شعر

ولا النثر نثر، حلمت بأنك آخر ما

محمود درويش



حبيب نهر من نهر

اختار ما اخترت

ونذ السياج

أسافر ثانية في الدروب التي

قد تؤذي

وقد لا تؤذي

إلى قرطبة

قاله

في الله حين رأيتهما في المنام

فكان الكلام

غير أن الشاعر درويش في السنوات ذات الرقم ٢ يعزف عن هذا الأسلوب إلى أسلوب آخر في بناء السونيت، يقرئه من الأسلوب الشكسبييري والحق أن مثل هذا التجريب يفتح لنا أفقا ننظر من خلاله لنشافة الشاعر ومدى تأثره بالشعر المالبي القديم منه والحديث. فإذا جمعت هذه الإشارة إلى ما سبق من إشارة لتأثره بلوركا، وعينا كم هو متصل بالتراث الشعري. وهذا واضح في قصائده التي تقوم أساسا على بعض الاقتباسات والنصوص

الموازية، والقصص الشعري والقرآني والديني والأسطوري. فضلا عن الانفتاح على التراث الشعبي العربي والفلسطيني، ممبيرا في بعض قصائده عن أفكاره بلغة هي لغة الآخر مزوجة بلغته هو. وقصيدته (من روميات أبي فراس الحمداني) نموذج ساطع لهذا الاندغام بالتراث، وهو تواصل لا يكتفي فيه درويش بالافتقار، أو الأثر، وإنما يهد خلق النص الغائب وفقا لرؤيته هو لا رؤية المبدع الأصلي. مما يجعل النص الغائب - بصورة من الصور - يكتب حياة جديدة في النص الدرويشي إذا ماخ التعيير، وصح.

ولا شك في أن محمود درويش في ذكره لاسم أبي فراس في عنوان القصيدة، وكلمة «رومية» (من روميات) قد وضعنا على طريق موطأ لا بد أن تسلكه للوصول إلى قراءة صحيحة للنص. وهذا الطريق يتكرنا ببعض الكلمات التي ذكرت في القصيدتين: قصيدة أبي فراس وقصيدة درويش. ومن هذا التظير قصيدته المشهورة «أنا يوسف يا أبي» وقصيدته الأخرى «أحد عشر كوكبا» ففي الرومية نجد التكلم مشدودا إلى فضاء الصدى ورجع الصوت، بما يمثله هذا الفضاء من الاتساع

بصوت الحمامة
التي تهدل هديلا
متصلا فتثير شح
التكلم:

إلى حلب يا حمامة طيري
وأحملي لابن عفي سلاحي

وهذا كله يؤكد لنا وللقارئ أن الرؤية الدرويشية لعلاقة النص بالتراث رؤية تقوم على الاستبطان، وإعادة إيداع النص لينمو - بالتالي - خلقا جديدا مبتكرا، وليس تكرارا لهذه الفكرة، أو تلك من النص الغائب. ويخر دليل على صدق ما نقول هذه المقابلة بين إشارة أبي فراس للردي أو الأسر، والسياق الذي أوردها درويش فيه :

للصدى غرفة

كزنازتي هذه ، غرفة للكلام مع
النفوس

زنازتي صوري، لم أجد حولها
أحدا

يشاركني قهوتي في الصباح
ولا مقعدا

يشاركني عزلي في المساء

ولا مشهدا

أشاركه حيرتي لبلوغ المدى

فأما أميرأ

وأما أسيرأ

وأما الردي

فهذا السياق كشف عن معنى لا يتحصل لدى القارئ من اقتباس كلمات محدودة أو غير محدودة من القصيدة الأولى لتدرج في الثانية الجديدة، وإنما هو سياق يفتح تلك الكلمات من الوسط الذي غرست فيه سابقا إلى بيئة فنية ووجدانية أخرى، بحيث باتت شاهدة على اتساع رؤية الشاعر للفكرة. فكرة السجين للتطلع للحرية، والسلام، والعودة، ونصرة الإخوة هالتكلم في قصيدة درويش

والارتداد إلى اتساع آخر. وبما يمثله من أناس يذهبون ويجيئون من جانب الزنازنة فيخاطبهم مخاطبة عبد فيوث الحارثي :

خذوني إلى لغتي معكم

قلت ما ينفع الناس يمكت في كلمات
القصيدة

وأما الطبول فتمطو على جلدها
زينا

وزنازتي اتسعت في المدى شرفة

كثوب الفتاة التي راقتني سدى.

فتن هنا أمام نص شعري تختلط فيه الأصوات : صوت درويش بصوت أبي فراس بصوت عبد فيوث الحارثي

**النثر في كتابات
درويش يناقش
الشعر من حيث
الأسلوب، والالتزام
بجماليات العبارة،
والكلمة، والإفراط
في التخجيل**

تخرج منك الذكريات إلى
الأبد، الاسم الضائع والمصور
الضائعة. رحلة العبث،
تصفر لحنا مرحاً ٩ تفتح
أزوار حبيبته، إلخ . ومن
يتأمل العبارات في أطرادها
النثري لا يفوته ما فيها من
تدفق موسيقي. وهذه فقرة
أخرى من نص له يصف
الحرب في بيروت : ما زال
الفجر الرصاصي يتقدم من
بيروت أتيا من جهة البحر
على أصوات لم أعرفها من
قبل البحر برمته محشو في
قذائف طائشة. البحر يبذل
طبيعته البحرية ويتعمد،
الموت كل هذه الأسماء قلنا
سنخرج فلماذا ينصب كل هذا
المطر الأسود-الرمادي- على



من سيخرج وعلى من سيقبض
من بشر وشجر وحجر قلنا سنخرج
، قالوا من البحر ، قلنا من البحر
فلماذا يسلمون الموج والزبد بهذه
المداهق؟

ومن يتصفح نثرات محمود درويش
لا بد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما
هو شاعر في نظمه لا فرق. وكل من
يبدع في النثر إبداعه في الشعر وفي
هذا المقام تحسن الإشارة إلى براعة
الثنين من الشعراء في النثر وهما نزار
قبياني ومحمود درويش.

* لقد واكبني ويبحث في اللغة والأب

١ توفي الشاعر ليلة التاسع من آب
٢٠٠٨

٢ ذكر أنه ولد عام ١٩٦٠ وذكر عام
١٩٤١ وذكر هو نفسه في حديثه
إلى مجلة (المطريق) أن ولادته
كانت عام ١٩٤٢

٣ رجاء النقاش ، محمود درويش
شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال
، مصر، ط١، ص ١٠٩

مختلف عن متكلم قصيدة
أبي هراس، أو الحارثي،
وسواهما ، لأنه يخرج من
شقوق الحائط سيدا ، يواصل
طريقه نحو حلب ، رافعا
راسه، فارضا ما يدعو سلام
الندي. غير معنى بمن يمشون
المزيمه كالفتاة التي رافقته
سدى، والألم التي هي (سديم)
والألم الذي يفقره إلى الحب.
ولا ابن العم الذي لم يبادر إلى
حرب أو فداء. وهذا لا يعني
أن لدرويش منها خلاها هي
التناص الشعرية، بل هو منهج
ينبغي أن يتصف به كل شاعر
حقيقي يجمع بين الموهبة،
ووضوح الرؤية، والإبداع
كمحمود درويش.

في فضاء النثر

ومحمود درويش الذي وصف في
هذه المقالة بمعيد القصيدة العربية
للعاصرة لا يقتصر دوره على الشعر،
 وإنما يتخطى ذلك إلى فضاء النثر .

وهو صدرت له كتب عدة منها كتاب
« شبي عن الوطن » وهو مجموعة
مقالات جمعها وبيتها دار العودة في
كتاب طورت الطبعة الأولى منه سنة
١٩٧١ . وكتاب يوميات الحزن العادي
الذي صدر ببيروت سنة ١٩٧٣ .
وكتاب وداعا أيها الحرب وداعا أيها
السلام (بيروت ١٩٧٤) وكتاب ذاكرة
للنسيان (١٩٨٧) وكتاب « في وصف
حالاتنا ١٩٨٧ وأخيرا كتاب « ما بين
في كلام عابره » ١٩٩٤ . يُضاف إلى
ذلك كتاب يجمع الرسائل المتبادلة
بينه وبين سميح القاسم وقد طبع
ببيروت ١٩٩٠ .

والنثر في كتابات درويش يناقش
الشعر من حيث الأسلوب، والالتزام
بجماليات العبارة، والكلمة، والإفراط
في التخييل لكي ترف الفكر على
جناح الموسيقى تارة، وعلى جناح
المجاز والرمز والاستعارة تارة أخرى.
فهذه فقرة نثرية يصف فيها أجواء
الحرب تتضمن الوفير من هاتيك

من يتصفح نثرات محمود درويش لا يبد يكتشف أنه شاعر في نثره مثلما هو شاعر في نظمه لا فرق

الجماليات: ترى الحرب ولا ترى
موتاً. تخرج منك الذكريات إلى
الأبد. لا وقت للتصور القادم. تذكر
أن فلسطين يلاذك . يأخذك الاسم
الضائع إلى عصور ضائعة. الاسم
يعود. يعود أخيراً من رحلة العبث.
تفتح خارطتها كأنك تفتح أزوار
حبيبته للمرة الأولى. ترى الخارطة
وتصنّر لحنا مرحاً تشمر بصداقة
عميقة مع الأيام لم تكن قاسية إلى
الحّد الذي تصوّره. ولكن مزاجها
كان سجعاً أحياناً .. دنيا ..

وفي هذه الفقرة نجد العبارات
الشعرية تنكس بعضها تلو بعض:

نقوش

مفلق السموات

محمود درويش .. محاسن جنته في غروبها !!

كان سهيل الحصان على غير عادته هذه المرة!!
محلقا نحو الأعالي، ومشريا بالنشيج، حزينا، يئس القاصي والداني، على لحظة الرحيل، والحصان ما يزال مربوطا قرب البيت، متروكا ينتظر عودة الشاعر، غير أن خبر رحيل الكبير محمود درويش كان أقسى من أن يحتمله الذي ينتظره، هناك، منذ سنوات بعيدة، ليحتضنه نبضا دافئا، لا تمشا محمولا على محفة الحنين، وريح القلق، وإيقاع شجن القصيد.

صار لصهيل الحصان بوحا، يشبه، جوح، الذئب، في ميغاده مع انتصاف ليل اليلد..، يصير مرثية، تتشابه مع قصيدة استطاع الشاعر محمود درويش أن يتركها سؤالا يحتمل أجوبة ممتدة بالنصبة له، على استفهام محدد كان يلح به، ذات زمن، على أبيه، «لماذا تركت الحصان وحيدا؟»..
وكان جواب الأب مقتضبا، لكن قوق الشاعر بقي رحلة عمر يبحث فيها عن رد يفض به وحشة وحدة الحصان، ويعلم به بهجة عودة الحرية لوسقى الصهيل، حتى يكون تحقق الإياب إلى البيت/ الفردوس بإيقاع مختلف، وحياة مختلفة، وصهيل يكون بمستوى طاقة الشوق لمناقشة الوطن.

ليس وداعا..
فالكبار، لا يتركون الساحة، ولا يفيبون، حتى وإن توقفت الماكينة في حجرات القلب!!
ومثل الكبير محمود درويش لا يمكن وداعه، فهو باق كلمة ترتحل عبر الأزمنة، باق، لأنه كان مخلصا للشعر، وحاديا للقصيدة، ومجددا في الكلمة، ومعبرا عن الإنسان بحساسيته العالية، وحاملا للقضية، وواضعا في كل موقفه.

ليس وداعا.. فمن الصعب أن يتم التعامل مع رحيل قامة بحجم محمود درويش بهذا القبول كحالة من الفجاء، ونحن نعرف كل المعرفة، حجم حضوره، ومقدار رسوخ إبداعه، وحميمية التصاق قصيده بكل من قرأه صوتا صادقا تجاوز أفق الجغرافية إلى فضاءات الإنسانية أجمع.

ليس وداعا.. فهو بين الوطن والجرح كان يعيش..
وكان بين الحلم والواقع يكتب أنه وأمله فلسطين الجاضرة معه، والتي تأتي عبر كلماته، وحساسه، ومجمعه اللغوي الذي أضاف معان على كل تفصيلية يشير إليها، كان يريد أن يقول للعالم، كل العالم، عن فردوسه الذي نهب منه، ولم يغب عنه، وبقي مخلصا لصوته المتفرد، كما إخلاصه لقضيته، فصار يمثل بوصلة التبشير بالعودة إلى الوطن، حاملا هذا الهاجس معه في ترحاله أين كان، وفي كل العواصم التي مر بها.

ليس وداعا.. ولكنه استحضار لدرويش الذي تحدى بذاكرته كل تلك الصراعات التي تريد له أن يتخلى عن هذا التاريخ المسكون فيه، والحمل بكل زخم الأزمنة الماضية، وتدايعاتها، وفداساتها، وتاريخها، وأساطيرها.. كان يكافح ويخوض معركة / ممر كتنا سلاح الكلمة والذاكرة، ضد من يريدون أن يحوها ذاكرة فلسطين والعروبة، ويبقوا على ذاكرة أحادية، تحتكر الجغرافية والتاريخ، وتجبر كل العالم لخدمتها.

كن كما أردت..
محلقا حتى يفياك، كما كنت متأقا برؤاك ويشعر كعصفورا في فضاءات الدنيا الرحبة، شاعرا حقيقيا، تتلمس نبض العالم والإنسان وانت تدفع عن شعبك بمحية، دون أن تكون الكراهية هي عنوانك، بل جعلت من أدوات الصراع مختلفة بين يديك، ويشعر ك.. وبحضورك، كما أنت الآن تجعل من الموت، ومن حالة غيابك، استدكاز لحضورك، ومديحا عاليا لك، ولإبداعك، لا مرثية لرحيلك.

* كاتب أردني
mefleh_atadwan@yahoo.com

فمن أين يا محمود درويش نبدأ
التعازي

ولفياك قسوة حذاء القدس : ياويلي
ما أطول ليالي ، وقسوة دمع رثائنا علي
حجارة البروق تسقط سرداً وحراماً
، وأي رغيث نقديمه لأملك التي تظن
أن الأمريكان أجلوا موتك لكي يطول
ظفرها فتزِيل عن البيت الأبيض وهم
بياضه ولم تبرد قهوتها إنها تنتظرك
برغيثها الفلسطيني الساخن سخونة
جراحها ونواحيها ، وأنت هناك وحيداً
غريباً تغمض جفنيك علي بياض
ماضي الهنود خلسة من بياض البيت
الأبيض ، ما الذي نقوله لأملك يا
محمود

كبرت فيك الطفولة على سرير
الغربة ونمت زائلاً على بندقيّة ريتا
ظاناً أنه زندها ، ولم تحمرك المعيون
المسيلة ، ماذا نقول لتاريخ يا محمود
ولم يمتنع الأصراب والأشرب من
الحمد إلى الخليج ومن الهند إلى
الهند أن يهدوا لك قهراً متراً يمتد
من تراب البروق الذي أثبت في شعرك
كل حرف نقطة ونهراً وقلة ، ودُعت
على كل أراضين العالم قوافيك ورداً
تظلل روح المشاقين ولم تقهر بقهر
يا محمود والأعراب الذين
عجزوا عن استئجار متر
صخر في البروق لجثمان
رمز الأمة ، يقيمون أعلى
الأبراج للأغراب والكلاب
الحضارية ويمدون الهمم
لما بعد قدس القدس وخور
بكماني ذي الأصول العربية
في المريخ ، فلا تعذب علينا
تلك صوبتنا التي لا نضل
وأنت تعرفها وهذا رحيلك
رحيل شاعر عربي كلما
أشعل شمعة في خيمة
اللاجئين اشتمل قمرأ
للمناقي ، شاعر رأى
جناحي الشعر تاريخ من لا
تاريخ له فريمس صورة أمة
من ورق خير من أخرجت
للناس ، فمحمود درويش
ما كان شاعر بلاط
الشعارات الناعمة ، بل كان
حادياً أمة تاكل نافتها
وتركب ظلمة بسوساً إثر
بسوس وكان يكتال شعير
الخفايا الشوري بصناع

في رحيل محمود درويش

حالة عربية

من أين نبدأ التعازي يا محمود ؟؟؟
ونحن بني يعرب أصرب الناس تكلأ وانضرمهم دمعاً ، وعلى الرغم يا
محمود من أننا أول شق بكأوه صمت الوجود في التاريخ منذ سقط
من الأعلى إلى هاوية مواطنة الرمل والحرب والحرية والشعر
النشر ، على الرغم من كل ريادتنا هي رشاء أجملنا رسالة وتاريخنا ، لا

نعرف في لحظة غيابك
أن نيكبك ، فمرة نقول
، لم يترك الموت للشعر
ساقياً فيشبه التاريخ
أننا حلفنا ولم تنترك
ملك ريبية أننا سنبقى
نبيكي حتى يذوب المنخل
، ومرة سنقيم الحداد
على الشعراء ما أقيم
عسيب ، فتهنئنا الرمال
أن ما زال ظل طرفة ين
فصدوني فصدوني ،



البحر الواهر من غير زحافات عزيز
مصر وصنع للكنية كتابها الجمالية..
ويعد للزينة طابها التافس... ويكرى
لما بعد الزينة عياري غرونها التي
دونها يراى دم الإقواء وهو يباهي كل
تأبات واقعه المسموعة بطاوين الأظام
الوطنية الشائعة. فكيف يفكر باحقية
قصيدة النثر، ليتمد بشعره ويغدا على
مراى قلبه يتداولها النحاسون، وهو الذي
ما اكبر يوما، إلا من لم يفتقر القيد
إلا وانصا منه، وأي نثر يفقه أن عبيد
الوقاق الولي لانجاس منكأوكيف له أن
يعتد قبة بود لير ليخصب على فريسان
الصالح، وكبرياء خير ام، اخرجت إلى
الأرض بني مرخ لا ماء، ولا شجر، كيف
يعتد قبة ازهار الشر، وهو عار من
غزة حاشم، يفتشها نثر الضامن العربي
اكبادا، تمشي على شوك الليبرالية، وما
كان له إلا أن يقاوم كل موت الفرائد في
دعه، وأيوب يصيح: يا ذليلة الخير لا
تجمل العراق عربين، هبة الصدى في
قواحه ابوك عار من الانتقام، يلي مات
محمود درويش ولنا أن تنتظر ألف عام
من الضواء لتهوي مشرين نكية ونكسة
حتى تستولك من دمعا القهور حفيدا
متقيا للشر.

مات محمود درويش في القرية التي
ما حرفت صديقا ولها لأمها مثل ظله
على أرضها مات وهو يهب قامته
للمايرين ويقول لصاحبه والعيون فرعى
البطولة على شفاف الصمت من مصر
إلى تلوان تمتع من شميم شرار سميت
فما بعد الشمية من كلام
فأهلك إذ يعل الروم أهلا والضيض
مخشي الضام، هكذا أعاد محمود
درويش أنين القصب لريح أمه في
التاريخ وإننا عرب ونفعل إلا نستضيف
الزهية شحي المنازل، ونبتقي بدلا
بالدار خياما، وبالإخوان جيرانا، لنبكي
الأطلال ببرقة نجد فتلو الصومال
كباقي الوشم على ظاهري يد المروية
ونمد أجسامنا جصورا فقل لرعاة البحر
ناموا في النامة ليميز الرقاق بقداء، بقل
لنزة وهي في جنن البردى والردى عامر
ردي السلام، فإننا إذا صاحت كل نساء
جنين يا معصم... نرد: لا تصرخي
معصمك خلف أبناء حرام خفالتنا
واوا،

كم مت يا محمود درويش وكم متنا
بعولتك ونحن نصرخ باليت لنا قلبك

للموت حين تموت .

فإن مت فقد مات ما مات وما بقي
إلا عرش شمرع على سماء البهورة
وهي خراب البصرة يصرخ بغزة : مات
ما مات فإن جمت فكلي مائدة المؤتمرات
وإن بردت فتدقي على نار القنارات
وإن رضيت ستقتل بمسارات يترك
الشقيق، وعلى محمود درويش أن يرسم
حدود هزلي هذا الواقع بكلمات ذات
شيعات زرقاء ويصرخ نوم العدو في عين
الصديق وينفي، يا دامي العينين والكفين
! إن الليل زائل لا غرفة التوقيف باقية
ولا زرد السلاسل ! نرون مات، ولم
تمت يوما... بينتها تقابل لوجوب سنبلة
تموت متملا الوادي سنابل ..!

ونحن عرب ياريس ونبيورك مريح
خلينا، نزرع قمحا وشعيرا متى شئت
، فطلنا تاريخه في امتلاك ناصية الغرب
لمعب خلينا .

وللخليل جمالها في لغة العرب وبيرفها
محمود درويش كما يعرف، إننا عرب
ونعرف كيف نمد الخيل وتلبس الجينز
والمخمل ونعرف كيف الجامعة العربية
بالمراسلة تجعل، إننا عرب، ولا نهمل،
أعلمناك كل كتي التاريخ وريتنا كل
سباق الهجن ولم يبق شاعر إلا خلفنا
له من دمعة الهلى وطيبيا يناديه بتأويل
نثر الحنظل في دمة ليل ريتا .

وهل كان محمود درويش إلا سائس
الشعر بالجمال ومربي الجمال بالشعر،
لكن ما ذنبه إن كانت قصائده مملقات
على جدران النعمة الكريمة، ما ذنبه إن
كانت تطفل النخوة حين تسقط البصرة
و تافل القاهرة عن عربيتها، وتفل
الدوحة عن الخبر المجلد للبلاد التي
سوف تفتل

وتفتل جزيرة المراتي اللاملة للفريش
الشعري خيما الشاعر على أية نيرة
يكتب للحره

هزمة الرأه بالخط الكوفي الواقف
على حدود النار خالفا لغيره لا ينم على
نار

يخرج من جلده ليكتب للبلال القومي
خطية طارق بن زياد بالشعر الأشقر
وضامة الأخ يخرج من جنوب الجنوب
ليخيط مارون الراس بزيت الشعر

و محمود درويش يفتش في الأحرف
المصابة بالسكري عن خادمة شريفة

للشهادة العربية

ويشدد:

تبحث عن أندلس حد
تسقط حلب،

ماساة محمود درويش أنا
شاعر أعلم ذاته من غضب شجر
رجال لم يبق من قلوبهم إلا الأسما
على أبواب المدارس وأعلى دواز
تخطيط الخريطة العربية التي تزد
كل يوم بسبب تكاليفها، ولا أدري إن
كان الجمال في الشعر العربي غير تورد
الساق بالساق، وجنس الغناء بالبكاء.
فلن تقيبي سيدي بد أن جعلتنا بكل
قصص الهجاء.

لو تعود فحالتنا أجمل من جمال
الرائي، والنفاع العربي المشترك عن
تفاح الإفلام .

عدو، ليبيش أيامنا المديرات لكتبت
مرة للفرح

عدو، هجر القمر هازت هذا العام
بصباح الهجن.

وصارت كل أيامنا الفلانتين
والجمر العربي لم يعد يفرش
على شهاد الجنود إن يلبسوا
اكفنا بجيوب

عدو، فالسيد ساركجي
سيحج هذا العام

ويأمن عقدت قرانها على
ريال من حبيب المراعي

عدو، جريدة المروية كل
يوم جمعة تشتر شمرع في منفعة أزه
المشاء

عدو، استلمنا قسائم المازوت فلا تفل
من البرد كل عائلة فبرت الك شفاء

عدو، فقد حولنا مهربي المازوت إلى
شمراء

إن تلك تخاف أن شعر تلك أصغر
أبناء من الكتب..

وأن الموت أجمل من جمال الخطب

فتعال يا شاعر الجمال

الجمال كالجمال في كل مصعابنا
نجره من غير حبال ولا ينقصنا إلا
الشمراء .

مكتاب من سوريا

رهائاته في سلة السلطة الفلسطينية (محمود عباس)، لهذا كان درويش ذكياً حين وظف السياسة لصالح تجربته الشعرية. وهكذا نجح في تحريك صورته الإعلامية وسط الجمهور، المفارقة أن هذه السلطة، شطبت (الشعر الفلسطيني الحديث)، بل الثقافة الفلسطينية كلها، واكتفت بالمرأنة على صوت محمود درويش وحده.

ولكن -للحق- ليس هذا كل الحقيقة، إذ إن النصف الثاني من الحقيقة هو موهبة محمود درويش الكبيرة، ومنجزه الشعري الضخم، فقد أدرك درويش مبكراً، أنه ليس بالسياسة وحدها، يصبح الشاعر شاعراً كبيراً، لهذا طوّر أدواؤه الفنية الشعرية، بمحاولة عميقة منه لفهم جوهر الشاعرية، أي ما الذي يجعل الشعر شعراً، وهل يكفي شعار (منقاوم)، لكي تظل القصيدة دائمة الخضرة. وهنا أجاب درويش إجابة شعرية ذكية أيضاً عن هذه الأسئلة الصعبة، لهذا حقق درويش ما يلي: ١. شعريّة عالية. ٢. قدرة على التواصل مع جماهير متقلبة. وعندما أصبح ماركع مسجلة، لم يمد يدها بكتابات الزمن السياسي، هكذا، فإن نظرية الفراغ لا أساس لها من الصحة، إذا ما عاودت التقوى السياسية الفلسطينية، قراءة منجز الشعراء الآخرين، وإذا ما وقّرت لهم، نفس الإمكانيات الإعلامية بمداة كانت مفقودة، إضافة لحروث درويش الشعري نفسه، الذي نفترض أنه يمتلك قوة الاستمرار. نعم، محمود درويش قيمة شعرية عليا، وقيمة تضائية، قد تختلف مع بعض أطروحاتها السياسية.

أما بالنسبة لي، فقد كتبت الشاعر الفلسطيني (ربّما الوحيد)، الذي اختلف مع درويش في السنوات الأخيرة علنياً، رغم إدراكي أنه شاعر كبير موهوب، وكانت صداقتي العميقة معه في الفترة (١٩٧٢-٢٠٠٠)، صداقة شبه يومية، ولم يكن الخلاف بيننا خلافاً، وإنما كان اختلافاً، وهو أمر مشروع، لأنني كتبت وما زلت ضدّ (التقليد الأعمى)، والخلامة هي نحن زملاء درويش، ولنا خلفاؤنا، لأننا مدارس مختلفة في الشعر والسياسة.

كاتب وكاتب عربي أردني



محمود درويش ونظرية الفراغ

عز الدين المناصرة

رحل شاعر فلسطين الكبير محمود درويش في زمن فلسطيني صعب، ومثير للكتابة، أعني زمن (الصراع بين حركة فتح، وحركة حماس)، حيث تمازجت الحركتان، الخط الأحمر، بسفك الدم الفلسطيني، وانتقال وتعذيب أبناء الشعب الفلسطيني، بأيدٍ فلسطينية من قبل الطرفين. أما (اليسار) في منطقة الوسط، فلم يعد مؤثراً، بعد أن انخرط في مؤسسات المجتمع المدني، الممولة أمريكا، وأوروبياً. هكذا لا يستمع أحدٌ للمعارضة المستقلة الحقيقية، التي ارتبطت تاريخياً بإيديولوجيا منظمة التحرير الفلسطينية، وظلت على ولائها للحساسية الشعبية، لأن السلطة الفلسطينية، اختلعت (مستقلين) تابعين لها، وللمزاج الأمريكي الإسرائيلي.

هكذا رحل محمود درويش في ظلّ نكبة الانتفاق حول مفهوم المقاومة، وهو أمر مؤسف، سيّما أن درويش محبوب على (السلطة الفلسطينية)، رغم أن حجم الشعري أكبر من ذلك، فهو شاعر الشعب الفلسطيني بامتياز. المسألة الأخيرة، هي (نظرية الفراغ)

إضاءة

لماذا مات محمود درويش...؟

د راشد عيسى

أسألك أيها الموت، ماذا تريد من محمود درويش لتأخذه إليك هكذا بكل بساطة؟ فمقابرهم ملأى بالموتى المظلومين الذين لم يستطيعوا العيش في الحياة فعاشوا فيك. ماذا تريد من شاعر لم يمش الحياة إنما عاشت الحياة فيه؟ محمود درويش أكبر منك على كل حال، فأنت قباض أرواح وسفك محترف وقتل شرير. ودرويش جامع فراشات ونحال وسافي ورود ورسم أحلام الأطفال والفقراء والمهذبين في الأرض، ومغنٌ جميل للمناهي ورائع أذان وضارب ناقوس وعازف الزنّ والكانا كانا، استمتع بشعره أن يهزّ الجرح العربي الفلسطيني إلى قلب الكون وأن ينقل حزن الزيتون والتين والزيتون والفرحينة إلى صدور الزرياء العالم وطغاته وسماسرة شعوبه. عرفته الدنيا من أشهر عشرة شعراء عالميين، فحسبوا له الإسرائيليون ألف حساب لأن في شعره قوة حضارية مضادة لتوقف زحف نواياهم الشريرة لابتلاع العروبة وربما استلاب جماليات الخير المطلق في كل العالم.

لم يكن درويش شاعراً عبقرياً عظيماً فحسبه بل كان شاعراً كونياً يعزّي فيح الحياة، شاعراً انتصر للجمال والعدالة والحق والفضيلة، عبّر عن محنة الإنسان في كل مكان.. عن مكابذاته

وشقائه وأحزانه وأحلامه المفتتة. فلماذا مات محمود درويش قبل أن تُقرع أجراس العودة؟

ما زالت الكلمات حبلى بنواياها الجميلة بصوره الشعرية الباذخة، بعمانيه العالية المؤجلة بإيقاعات حصان أبيه، بألوان زهر اللوز. ما زال في صدر درويش حنين سحيق لقهوة أمه وخبزها وحضنها الدافئ، ما زال في شاعرته عطش لثناييع قريته (البروة)، ولندى الصباح يتراقص على رماله في الجليل.

أيها الموت، مالك ولحمود درويش؟ لماذا لم تتركه يكمل جملته الشعرية فأحضرته في الغياب وغيبته عن الحضور؟ ماذا فعل بك لكي تنتقم منه؟ لم يحضر درويش في المكان ولا في الجاه ولا في المنصب الدنيوي العابر، بل حضر في جبين الزمان شمساً خالدة الشروق، حضر في أنفاسنا وفي حبالق أطفالنا وفي دموع أمهاتنا، وقوق مريات الباعة المتجولين في شوارع القدس القديمة، حضر في نايات الرعاة وفي عرق الفلاحين وحزن البرتقال.

أيها الموت، لئن دفنت محمود درويش في التراب فإن شعره لن يموت، فهو يجري في دماننا وفي شرايين الدم العربي وفي مستقبلنا وبين دفاتر أطفالنا.

أيها الموت متى سموت؟ ما أبشعك وما أظلمك!

حين سموت أيها الموت سأؤنّلك بقصيدة من شعر درويش حتى تعرف كم كان يحب الحياة.

بالفكر في الصلوة العظيمة، كلما نطق بها شيئاً قديماً لا محالة. كان في واقع الأمر يخالل الموت الذي بات يترصص به، وينصب له الضفاح الكثيرة في الطريق. قلبه الجسور المحلق دائماً في فضاء الشعر مثل سقر، قلبه الرقيق الحالم الذي يسبح الجمال ويتصنّب بالأزهار والأغاني أصبح يخونه. ما الذي يفعله إذن شاعر عظيم يسافر مع المواصف ويستوطن فعم السور كمحمود درويش مع قلب منكم أصبح بحاجة إلى الاعيب الأطلية وأصابعهم الماكورة؟ ذلك من المرض قلت له في الزيارة الأخيرة إلى بيته قبل شهر، وأنت حين تكتب قصائدك العذبة الفاتنة فانت في قمة العافية. ابسم درويش للفكرة، ولكن الخطر كان قد بلغ مبلغه من قلب الشاعر. في تلك الزهرة انشغل بالمسألة، ورحمت أكثر بكل خلاق وجدي لخدلان القلب الذي يمكن أن يصادفه الواحد مثلاً، ماذا يحدث لو انتزع الشخص قلبه من بين أضلاعه في لحظة جنون خاصة واستبدله بقلب آخر جسور، ولكن قلبه سنبينة مثلاً؟ خرجت من أحلام القطة التي كثيراً ما الجأ إليها في معالجة المسائل الشائكة، وأيقظتني صوت درويش الساحر العذب الذي راح يتحدث عن المتني كتاب عظيم للشعر في جميع المصور. منقت في أعماقي بفرح: ما زال معلقاً معنا، وما زالت الدنيا بغيره.

في زيارة قديمة للشاعر عام ١٩٩٨، وكان قد عاد للتو من باريس حيث خضع لعملية قلب مفتوح في ذلك الوقت، حدثنا درويش عن اشتباكه الأول مع الموت، روى لنا كيف أنه خف وحلق عالياً في تلك السماوات البيضاء في لحظة مكثفة كلفظة الشوفي وكيف أنه حين صعد من والجمال البلاستيكية التي ترتبط جسمه من يومها ظل درويش يتحسّن قلبه، ويسراو قلب الموت بالشعر، عل ذلك يصمغه بشيء من الحياة، ليس من أجل يهتلقها المجلول بل من أجل أن يجد لديه مشعراً من الوقت ليكتب.

جاءت درويش، ساحر متني زمانها، ملت ومثلاً على حين غرة أنها العجيب والمعلم وداعاً

درويش أيها المعلم ... وداعاً

يوسف عبد العزيز

في مساء ملتبس، مساء يهطل بالزعب والأسئلة، رحل عاشق فلسطين، وشاعرها الكبير وترك وراءه يتماً كاسعاً. في الساعات الأخيرة التي سبقت وفاته، كنّا على اتصال ببعض مرافقيه في المستشفى، في البداية كانت الأمور تبدو مشجعة، فقد نجحت عملية القلب المفتوح التي خضع لها، ثم ما لبثت الأخبار أن تبدلت وذلك بعد أن تعرض لجلعتين متجاورتين في الدماغ، سقط على إثرهما في غيبوبة مدوّية. أخيراً وصلنا النّبا الصّاعق، فقد مات محمود درويش، مات الحبيب الذي تعلّمنا على يديه الشعر، ودرّب أرواحنا على معانقة الجمال، وقذف بها لتطير في سماء الحرية.

وتسارة من خلال سهرة عند أحد الأصدقاء. أحياناً كنّا نذهب لزيارته في شقته المستجرة في منطقة عيرون، في كلّ مرّة كان يستقبلنا بكلّ تلك الحفاوة التي يمتّع بها الرّيفيون، كان يشرق بأبشامته اللامعة، ويهزّز ليمد لنا القهوة بيديه، لم تكن لديه خلعة، والواقع أنه كان حنّ مثل هذه المادّات البروجوازية، كان يجلس ويصني باهتمام للأفكار التي يتم طرحها، ثم يشارك في النقاش الدائر ويتصنّب بالكلام الجميل والشعر، في الثّورات الأخيرة كان يبدو متكدّراً بعض الشيء، فقد حاصره المرض، وأصبح أمام قائمة كاملة من

الآن يحق للفلسطين أن تكيهه، وإن تتلحّب في البكاء، يحق للجليل أن يخفق مثل راية سوداء عظيمة ليهللي بها أشجاره ومخوره، يحقّ للكرمل أن يتغصّ في عطاكه مثل فيرس مدفورة يتسلّج عليها بالشّهيل الوعدي وتشرّد بجنّون في شباب البحر القريب، يحقّ للقاصد أن تنوح على شاعرها الأجل، ويحقّ لنا نحن أبنائه أن نهذي في حضرة هذا الغياب القاسي، ونندب في خرافتي الشعر مثل ممسوسين فقدوا اليقين بكلّ شيء، فقد كان أكثر من معلم لنا وكان أكثر من أب. في زيارته المتتالية إلى عمّان كنّا لنقف تارة من خلال أوصة نضعها

السرور السرور : محمود درويش

سأدر ريشي

السرور الكسور:

.. **وتسال** امرأة جارتها، وهي تلمّ عن عتبة بيتها أعضانا ذاتي عظمها، إن كانت قد رأت حاصفة مرّت خلفنا فهندست السرور، تجيب الجارة مثل شاهد مرّيك أمام المحكمة، بالقتصاد يصمّ الباب أمام أسئلة أخرى قد تنفت الريبة في وجهها، لا، ولا جرافة!

ولقد مرّ يوم أو اثنان ولم يشر الأمر سوى انتباه القليلين من المارين على حمامها؛ فحامل النظافة أحال لغز الكسارها إلى سامها من الإهمال، وهو لذلك اليوم، فقط، راح يمشط تريتيا بمكنسته حتى بان الأديم الإسفلتي كعين ماء متجلطة. ورأى المعجوز ذو الشارب الكث، بعد أن طرق بعصاه عليها طرقاً راجفة، أنها، على الأغلب، قد هربت من تعاقب الأيام. **لكن** الخسبينة المتأففة أبدأ، التي تبلى من فمها أهدت إرتياحها وهي تلوك دقة هواء يابس، راح يصطلك بأسنانها، قالت إن السرور كانت طويلة كزرافة، ولقيلة المعنى مثل مكنسة الفيار!

أما العاشق الذي اختلس أوّل قبلة تحت فينها، حين غيَّاته عن عيون المارة قبل أن يمزكفه إلى نهر الرخام الطري، ويبدل ظلها براحة المعجين التي استوعبته كشمرة، فقد مرّ جوار حمامها خجلاً، لكنه لم يزدد فطرة من ريقه حين قال على مسمعه، إنها لم تكن تظلل العاشقين..

ويحتاج حتى وفاته في تشبههما المسترق إلى أسفل الطريق الذي كانت السرور ترتديه كقبعة، نثرت الفتاة قشر الفستق المصّح على النفاضها وقالت: إن السماء اليوم خالصة لأن السرور الكسرت، وفيما كان الفتى الرقيق يحرص على ملء كفها بحفنة فستق أخرى، قال بال أكرتار: لكن السماء اليوم كاملة لأن السرور الكسرت، ميمًا أسفل الشارع ولم يصعد؛ إذ بدت السماء بعيدة أكثر مما يجب، ولم تكن رتبتها واضحة لكنّ تشوُّها طرا على وجهها إذ انتزعت الشامة من أسفل فمها! الطفل، فقط، من بدا عليه بعض أسى حين مرّ في إيباه من المدرسة جوار ظلها وقال بامتعاض، كنت أرسمها بلا خطأ، فإن قرأها سهل. ومضى!

كانت، يقول طيفها في خشوع صلاة أحد بارد، قد همدت، قبل مساء، جباه النائمين في ظلها، ونابت أكف الذين يرحلون دون أن يقولوا شيئاً من صديهم، علّها تلويح مستفجرة، وتنبذ عنها بدمع صفوي المجري! **لكن** الصباح التالي، فيما يبدو، بوغت بسرعة عودة النور إليه، فتكرّر بالليل ولم يستقر في موعدة، وحين استفاق ملككلا كانت ندية ياهتة قد شفلت حجم كف من فضاء السماء.. **فأض**، مطر من حاجة الغيم القليل الذي كان متواجدا ساعة النبا، وارتجت الأرض من جلبة المعزين في تدافعهم ساعة الانقراض من بيت العزاء، وأمت الدنيا على هدوء، بعد أن ثابت في المدى مناجاة سرور جفّ صوتها وهي تتحسس، مجرى صفويا يتنّدي منقها!

التفت المرأة الصباح على جارتها، وقام حامل النظافة بعمله كالمعتاد، ودار المعجوز ذو الشارب الكث حول نفسه ولم يجر دأيا لبلاغه أكثر من ذلك، فمات. وتأففت الخسبينة ولم تنتبه لطعم الهواء الخشن في حلقتها، ونظر العاشق إلى مكانها الشاغر ولم يكن لذلك أي معنى في ياله، وواصل الفتى والفتاة مشيهما وقالاً كلاماً لا معنى له، والوك الذي تأسى قليلاً مر سرياً، خفيفاً لمساعدته بقدرته على إقناع معلمه بسهولة رسم فراغ طائر! **.. لكن** أعضارا يتنّيت في مكانها؛ من تلك التي قد تموت في حادث سير تافه، ولا يستدعي قصصها.. مجهول، ولا يطلع قربها ظلال عالية لتستحق المدح..

• كاتب وصحافي أردني •

Nader_rarits@yahoo.com

شايا الأعمال الإبداعية التي قدم رؤيته النقدية الإبداعية فيها سواء في متن هذا الكتاب - الذي بين أيدينا - أو من خلال كتب أخرى على شرف المصدر - من الرواية والقصة القصيرة - ساعياً إلى إبراز جمالياته، وتنوع سبل الفن في أشكاله ومدارسه المتنوعة.

ومن منطلق هذا الافتتان والغواية الموازية نقدياً - بالرواية - تلتف رؤى الكاتب لموضوع بحثه من خلال ثلاثة عشر دراسة نقدية / بحثية ترتكز على الإبداع الروائي العربي، شكلاً ومضموناً، وتبرز نقاطها المضيئة على ما يشبه خارطة إبداعية روائية عربية، تسلمت فيها الضوء الكاشف على عدة محاور تمثلها عهات / نماذج مختارة، بمنافاة، تكاد تغطي تلك الخارطة، كمميزات مكانية ونفسية وتاريخية وذاتية وسياسية.

فمن أقصى الشرق العربي، تأتي دراسة عن المكان في الرواية العراقية، ومن المغرب العربي تأتي دراسة عن رواية « النخاس » للروائي التونسي صلاح الدين بوجاء، وفيما بينهما تأتي محاور عدة تحمل رؤى نقدية عن الصمراء العربية كمكان محوري، وعن المكان وسيكولوجيته من ناحية أخرى، إلى جوار الرؤية التجريبية لدى إدوار الخراط، إضافة إلى الرؤية السياسية لدى عبد الرحمن منيف، والرؤية التاريخية لدى نجيب محفوظ، عادل كامل، وصولاً إلى محور الذات لدى الروائي السعودي يوسف المحيميد، والروائية المصرية مي خالد، كل من زاوية.

إن فنن أمام ثراء نقدي بحثي، تؤطره رؤى الكاتب النقدية، نحو تقديم بانوراما للرواية العربية المعاصرة، هي مرحلة من مراحل تجديدها، وكخطاهرة يمشيها الأدب بروح الرواية، التي أطلق عليها البعض « ديوان العرب الجديد » ، وكما يشير

«غواية الرواية» والافتتان بالسر

محمد عطية محمود

في حقل الرواية، ومنذ بواكيرها السردية الأولى، نبئت الغواية والولع والافتتان بهذا الفن الحكائي النابع من التخيل الإنساني وتجلياته السردية الرواية، فقد اهتتن به كل من قراءه، واطلع

على نصوصه قديماً وحديثاً، كما اهتتن به كل من كتب في ساحته أعمالاً إبداعية حقق من خلالها رؤيته للحياة، وشكل من متونه ومدونات عالمه الروائي الخاص بهذه الكلمات

غواية الرواية

دراسات في الرواية العربية

شوقي بدر يوسف

الطبعة الأولى: ٢٠١٤

ومن هذا المنكأ، تتطلق مسيرة كتاب «غواية الرواية» - الذي يقع في مائتين واثنين وخمسين صفحة من القطع المتوسط - للناقد المتميز، شوقي بدر يوسف، اهتتانا بالرواية نقداً / بحثاً، وإبداعاً موازياً يلقي ضوءاً كاشفاً على روايات لافتة، ويصدره أيضاً بإهداء لافت....

« إلى أمي وأبي وامحباب الفضلاء : بحيث يتسع فضاء الإهداء ليشمل العديد من الأشخاص، سواء مادية أو معنوية، الذين ربما أتيت بعضهم من

التاريخ الروائي..

يحتوي محور الرواية التاريخية، بالكتاب، بشخصية داخلنا والفرعون المصري القديم، إذ تربط الدراسة بين رواية «ملك من شعاع» للروائي عادل كامل، والتي صدرت عام ١٩٨٥، وبين رواية «المائش في الحقيقة» لنجيب محفوظ، التي صدرت عام ١٩٨٥، أي بعد أربعين عاماً على اكتمال ثلاثية نجيب محفوظ التاريخية (عبث الأقدار - رادوبيس - كفا طيبة)، وأيضا على صدور رواية عادل كامل (الذي تحصر له الدراسة أعماله الإبداعية في أربعة أعمال).

«ولحل التناهي الذي جمع بين روايتي «ملك من شعاع» و«المائش في الحقيقة» هو الذي جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين لشخصية هذا الفرعون الشاب «إخناتون» صاحب الدعوة الي عبادة التوحيد» ص ٣٨.

ويوضح الناقد رؤيته القائمة على ثابن وجهات النظر التي جاءت في شأن الفرعون الشاب، والتي تنوعت عليها معالجات الكاتبين، فقد صور «عادل كامل» الشخصية من منظور داعي السلام والمحبة، بينما عالجه «نجيب محفوظ» من خلال وجهات النظر من داخل صفوف أعدائه، وأيضا من خلال المتعاطفين معه ومع رسالته... وذلك من خلال طريقة كل منهما في استعراض شخصوه للساندة في بناء العمل السردى، واختلاف بنية كل نص منهما عن الآخر وأيضا من خلال طرح إشكاليات خاصة سواء بالفكرة أو بتقنية الكتاب، كالحقيقة المطلقة في نص «نجيب محفوظ»، وإشكالية التقاء المؤثرات الأوربية بالمؤثرات المعاصرة في نص «عادل كامل» وكذا في اختلاف كل من الروائتين في عملية تفسير حالة إخناتون النفسية والعقلية التامة.

بحيث تخلص الدراسة إلى حتمية المغايرة في فكر كل من الكاتبين عن الآخر، رغم المادة التاريخية الواحدة التي استندتا عليها، ولكتهما حلقتان من حلقات الجدل الثائر حول شخصية تاريخية تحولت على يد الكثيرين من المبدعين إلى مادة ثرية للتعبير والإبداع، في إشارة إلى عمل رواي آخر يستلهم المادة نفسها وهو «نفراتيح وحلم

الناقد الكبير د. جابر عصفور في كتابه «زمن الرواية» - «الصادر في طبعته الثانية عن مكتبة الأسرة بالقاهرة ٢٠٠٠ - وما نحن بالفعل نعيش زمن الرواية، ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لمصرنا المتوتر المعقد، ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاته».

بداية يمرض الكتاب لرواية «أفراح القبة» لـ «نجيب محفوظ»، في إطار بنائها الفني كرواية صوتية ذات أبعاد ومبدلات خاصة تعتمد على أسلوب حكي الشغوف المتوالي، والتي أفرد لها كاتبها أسلوبا ضمن المخاطبة، للغة السرد الرئيسية التي تبرز الأبعاد النفسية للشخصية الساردة، والتي تجلت سماتها الأسلوبية في أعمال أخرى للكاتب الكبير مثل (ميرامار، الربا)، وتشير الدراسة، إلى أن هذه التقنية في الكتابة، تحدث لثراء للحدث الرئيسي في الرواية عن طريق الدوران حول حدث معين، بروايته من خلال عدة أصوات / وجهات نظر، مع تضفير مآلات هذه الأصوات مع بانوراما الواقع الحياتي المعيش بصورة متعددة ومتباينة.

وتطرق الدراسة إلى استخدام نجيب محفوظ، في هذا النوع من الكتابة الروائية، لمستويات ثنوية في السرد والحوار، لإبراز الصورة الفنية لما يجب أن تظهر عليه تبعا للشخصية - بحسب بيئتها ومستواها الثقافي والتعليمي والمهني - سواء بالسلب أو الإيجاب إضافة إلى بحث بيئة الرواية كمجتمع للفنانين والعاملين في مجال المسرح من خلال تحليل شخصيات لكل فرد من أفراد الرواية المازومين، وكإحالة على مسرح الحياة أو كحياة معاشة، كأي تجربة من تجارب الحياة فهو يقتسم الدراسة ص ٣٣.

«إن الرواية عمل تحكيمي يأتي معه بسلسلة من الآلات التحكيمية، وإن الفن هو استخدام أقل حجم ممكن من الحياة الخارجية من أجل بحث أعنف حركة ممكنة في الحياة الداخلية، فليست مهمة الروائي أن يقص علينا أحداثا عظيمة، بل أن يجعل الأحداث الصغيرة ذات مغزى وحيوية مثيرة للاهتمام».

إخناثون - لأشيرة شديدة.

بين الرواية السياسية، ورواية الصحراء تلج الدراسة ميدان الرواية السياسية لدى «عبد الرحمن منيف»، كروائي تثير كتاباته جدلا سياسيا، بطبيعته كيميائي في القلم الأول، حيث تصدر الفصل الثالث إحدى عباراته، التي تعبر عن توجهه الأدبي قادمة من عالم السياسة المشحون.

«والمستحب لأعمال عبد الرحمن منيف يجد أن هذا الكاتب / الظاهرة قد أضاع في الرواية السياسية العربية فضاءً ضيقا تتلوه فيه مناطق جديدة لم تعدها الرواية من قبل، ومنع لنفسه خصوصية روائية اهتمت بالدرجة الأولى بعربة إنداز وما يجب أن تكون على هذه الحرية» ص ٥٠.

ترصد الدراسة لإطلالة «عبد الرحمن منيف» مع مطلع سبعينات القرن العشرين، وعمله على صياغة مشروع روائي طموح عبر خلفية سياسية واقتصادية، لتتلاق أفعاله متتوعة بين إبداع الصحراء، والإبداع السياسي، انتحالا إلى مرحلة التاريخ خاصة تاريخ العراق الذي استأثر بأخرواته الروائية «ثلاثة أرض السواد».

كما تبرز الدراسة ملمح السيرة الذاتية والتمالية للروائي الكبير التي ارتبطت بإبداعه، فتشير ص ٦٤ إلى أنه «يفرض في الواقع العربي ويحاول البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع، فهو يرسم شخصيات واقعية تتنفس الأجزاء المليئة بالضياب والفوضى والإرتباك، وهو يحاول تحسين سبلها وأزمات الواقع».

كما تشير إلى رواية «شرق المتوسط» من مثله من تيار أدب السجون، والذي يدين ويواجه به المصنوع والتعذيب والاعتقالات السياسية، وضيق قبعة الإنسان:

«وهذا النص يحاول أن يكون صرخة في جو الصمت، وتبنيها وارتدادا قويا نحو صلاية الذات ومعناها الإنسانية الأصم، ضد هذه الجدران الصماء التي تحوي داخلها الذات المتصدرة» ص ٦٠.

وتستعرض الدراسة أيضا رواية «حين تركنا الجسر» بما ترتكز إليه من واقع عايشته المعاصر العربية كلها، ثم تعاود في موضع آخر مثابمة تلك الرؤية السياسية في رواية «الآن...هنا...أو



يمتثلون أبداً للمؤثرات والضغوط، من منطلق هذه الروح وهذا الحرص، وكما تقول الدراسة ص ٢٤٤.

دولع واقع ما عاشه الكاتب نفسه ما بين وطنه والناطقي التي يعيشها، ما هو إلا انعكاس على شخصيته ومضامين أعماله والأمكنة التي يفترها ليجسد فيها إبداعاته الروائية التي أثرت الرواية العربية بهذا التنوع الشري والخصب من النصوص الروائية .

وفي نموذج رواية « الرجع البعيد » لسفاد الكرلي، حيث تمبر الرواية عبر متن الحكاية عن أسيرة بغدادية، كنموذج للمجتمع المدني العراقي من زاوية احتشاد العلاقات الإنسانية والاجتماعية في سياق يتكئ على دورة المكان الذي يجمع الكل في بوتقة اجتماعية واحدة، كما تشير الدراسة ص ٢٤٥.

« يعنى يقدم الكاتب في هذا النص استثناءً روئياً لواقع عراقي مصمم، يجهلنا نراجه كما لو كان هما وفعلاً إنساني لتغيير حقيقي يأخذ إرادته من المكان ذاته »

لتؤكد رؤية الباحث على دور المكان كإرادة فاعلة مؤثرة في تكوين العلاقات المتشابكة بين عناصره الإنسانية المازومة كعوامل موضوعي لحياة المجتمع بأسره،

كما تشير الدراسة في ثناياها - أيضاً - إلى رؤية رواية « البحث عن وليد مسعود » لجبراً إبراهيم جبرا، بما تحمله شخصيته الروائية والإنسانية من ازواجية معاناته كعقائدي يعش الشتات على أرض العراق كمكان للفرية والحسرة، وما يحكمه عليه تلك الشموخ من ازواجية مكان المماناة في فلسطين والعراق.

وفي رواية « زقة بن بركة » للروائي محمود سعيد، ترصد الدراسة المفهوم الوجودي الفلسفي، وثيمة البحث عن حقيقة فيما يبدو على أرض العراق / الصراع كمكان دال، وخروجاً إلى فضاء كوني تصمي الرواية إلى الدخول معه في تحدٍ وصراع حيث « تطل العلاقات المازومة داخل الإنسان - الذي يبدو من مفهوم سائر - ليس متخرجاً على الدنيا إنما هو مشارك في البحث عن حقيقتها، من خلال شخصية (سي الشرقي) المقصوعة في المكان العراقي المهمل، والذي يجتد بنفسه في

والمكان ومشاعر الشخصيات الواقعة في أسر محتها في البطل في العمل الروائي « فثران بلا جهور » حيث تتمثل الوحشة والجوع ومواجهة الموت؛ تنطوئ هذا المجتمع الصحراوي الواقع تحت سطوة عوامل البيئة، والمحبة في أن معاً تشيد الدراسة بالتناول الفني الطمازج، بالمفهوم الحدائي الآني، والمعاصر لتحديات الحاضر المعيش، التي أسهمت في رؤية -الكاتب- التنبؤية - حيث كتبت الرواية في فترة الستينات من القرن العشرين - لتشير إلى واقع الصراع الحضاري في الوقت الحاضر بين ثنائيات (القديم والجديد، الشرق الغرب، العلم والإيمان، لأصالة والمعاصرة) من الإنسان إلى ذاته وإلى الحياة بمفهومها الواسع، يحس رواي دال على تآثر الروائي ببيئته المحيطة، وانعكاس تلك البيئة على رؤيته الإبداعية.

دلالات المكان في الرواية العربية

استمراراً لحضور المكان الطمازي في الكتابات، تأتي دراسة «المكان في الرواية العراقية» لترصد نماذج لكتاب عراقيين، ترتبط كتاباتهم بصور المجتمع المدني في الرواية العراقية، والمرتبطة بالبيئة العربية ككل، في رافد من رواياتها.

« والمكان المني في الإبداع الروائي العراقي المعاصر، كما صوره كتاب الرواية العراقية، هو المكان الذي يثير إحساساً قوياً بالمواطنة العراقية الأصيلة، وإحساساً آخر بالزمن العراقي الإنساني المار بسلطوة المستتارة داخل تاريخ العراق الاجتماعي والسياسي الحديث بكل ما يحمله » ص ٢٢٨.

ويعرض الكتاب في هذا الفصل، النماذج الروائية التي تتسق مع هذا المفهوم، وتطلي سماته، لتواجد المكان فيها بصورة طلفية ومؤثرة ومتنوعة : فتعني الدراسة مع تحليل هذه النماذج : لتشير إلى مفهوم المكان لدى « غائب طعمة فرمان » الذي يعتمد على رؤية التمسك بالمكان كجزء، والدفاع عنه شأنه شأن الهوية والوجود، واعتداد هذه الرؤية الأصلية في كل أعماله الروائية حيث المكان كرمز يجسد دائماً معاناة المبدع الروائي، وكذا معاناة أبطاله الذين لا

شرق المتوسط مرة أخرى » والتي توالي الجرف على التوتر المولم لأدب إنسيون، وتطير للمانة بشكل روئي هذ، ثم تنتهي الدراسة عند الشخصيات الروائية الرئيسية المؤثرة في كل تلك النصوص - كعلامات فارقة في مسيرة الرواية العربية - وتمدها وراثتها النفسي والاجتماعي والسياسي، لتخرج الدراسة علينا بتساؤل مهم:

هل تميم عبد الرحمن منيف شخصياته، وقال من خلالها كما ما يريد أن يقول؟

كما يقدم الناقد رؤيته عن الصعراء - كمكان مشير للإبداع - كمدخل للدراسة في فصل جديد « ولا شك أن سلطة المكان الصحراوي في حد ذاتها هي المعبر عن دلالاته ومفارقه الواقع فيه خاصة ما يرتبط بأغلب الأحيان بمغزى الحياة والموت، ففي الصعراء تبدو المفارقة واضحة والأحتمالات أكثر قوة » ص ١٧١.

ورواية « فثران بلا جهور » كنموذج روئي لرواية الصعراء، تعد صورة إبداعية من صور إبداع الروائي الليبي أحمد إبراهيم الفقيه، الذي تشير الدراسة إلى سمات عالمة الروائي بأنه: « يحكمه الصراع الدائم للإنسان بين القديم والحديث، بين الإنسان وذاته، بين الرجل والمرأة، بين الأبيض والأسود، عالم متشرد دائماً يحمل أزماته على كاهله، لكنه في نفس الوقت عالم متطور يعيش المدينة والقرية كما يعيش الصعراء » ص ١٧٢.

ثم تستعرض الدراسة أعماله الروائية التي جسد فيها أزمة الملقف العربي في غريته النفسية والجسدية إلى أن يصل إلى روايته التي بين يدي الدراسة « فثران بلا جهور »، من خلال هذا العالم المتكامل، الذي يهتد فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة والكانات الأخرى... حيث يقول الروائي في تصديره لقصته - كما ورد بالدراسة ص ١٧٥:

«إن التجربة التي تتناولها أحداث الرواية، تجربة قريبة من وجداني، لأي كنت شاهداً من شهودها وأنا طفل في العاشرة وإحساساً بوطأة الستين التي كنت أحملها على كاهلي هو الذي حفزني لاستعادة هذا العالم الغافس في سديم الزمن الغابر واستحضار شخصوه وأحداثه ».

تخرج الدراسة برؤية أن الإنسان



والقننى المتميز كما حده « ميشيل بولتور » ، ومن الملاحظ في الرواية أنها تمثل تجربة واقع المكان المدبني، كما أنها تجربة واقع لشخوص استلهمها الكاتب من منطقة عاش فيها وعاشها ؛ لتتفق الرؤية المكانية - كمنصير من عناصر الرواية العربية، المرتبطة بالمدينة، مع ما سبق عرضه من الروايات المرافقة

روايد أخرى...

بين التراث والتجريب

في محور آخر من محاور الكتاب، تلوح العلاقة بين تراث الحكى وحدانية النص الروائي في إبداع « صلاح الدين بوجاه » كملصق من ملامح الإبداع في تونس، حيث تحقني مسيرته الروائية بهذه الثيمة المأخوذة من ملامح الحكى بترائه العربي القديم مغلفا بالشكل الروائي الحدائي الغربي كما في رواية « الفخاش » - حيث تقبل الدراسة ص ٩٥

« لعله في تصومعه الروائي التالية خاصة بروايتي التاج والفتنجر والجسماء » و« الفخاش » قد استمر أثيرها في الزحف على هذا الوتر، وإنتاج نمط من الإبداع الروائي يصبغ فيه فضاءات جديدة للرواية العربية بإخذ له من التراث خطوطها وأبعادا متباينة في اللغة والحكي والتأويل، ويظفها بإطار مستمد من الشكل الروائي الغربي المعاصر، ترصد الدراسة أيضا، العلاقة بين

الذات والعالم، حيث تلعب على قيمة البحث عن الحقيقة كوسيلة نحو الحياة، وحيث الصرد هو اللثة والخلو، كما تبين الدراسة أهمية شخصية النخس التي يمثها تاج الدين فخرجات الشخصية التراثية الباحثة عن المعرفة الحقيقية، أو الرحالة الذي لا يستقر في مكان ويستمد قدرته من رغبته في النقص في حياة الآخرين كارتحال متجدد عبر المكان أو بمعنى عكسي للارتباط بالمكان الواحد، فيما يتعلق بالرؤية الكلية للمكان في الكتاب.

فذلك هي شخصيات تاج الدين فخرجات التي جسدها الكاتب في نسج النص لتعمل أفاقها وتبث بمصباح ديجوين المضى عن وجه الحقيقة للفتنجر من متون المخطوطات، وراء كواليس وجدان العالم المنشود » ص ٩٨

حيث يتجلى المكان مقترنا بالسفينة

الأسطوري، كواحد على المعينة في رحلة بحث عن جنور جديدة، وتمثل المدينة بعديها التاريخي البعيد، والأني - وقت الحرب - على حد سواء، ومن خلال الصراعات النفسية التي تحكم علاقة الشخوص بالرواية / المكان، « يبدأ - هذا الوافد - في افتتاح عائلته الجديد، وهذا الواقع الحاضر، الآتي بتأزماته، وعوالة الظلمة، وتناقل حالته على المكان، يعيشه ويمائشه ويبدو فيه كأنه من أبناء جلدته إنه حالة استثنائية مع الذات،

تعاقد الرواية من هذه النقطة، جميع الأحداث والشخوص الأخرى، وتشير الدراسة فيما يلي لك إلى عناوين مؤثرة في متن الرواية، كمعالجتها لازدواجية النص، الذي يتوازى به الواقع التسجيلى / التوثيقي للمحيط الخارجي للعالم، والواقع داخليا وخارجيا في أسرحرب، وتطاحن الشخوص وصراعا من جهة أخرى عن طريق تقنية (الكولاج) الذي جمع به الكاتب عناصر صرده الروائي داخل النص الذي يحقني بالمكان بدلالاته السيكلوجية.

أيضا تشير الدراسة إلى نزوع الروائي إلى أسطرة الواقع من خلال بعض الشخصيات التي لعبت دورا مؤثرا في النص، أيضا تشير إلى نزوع الرواية إلى الملصية في بعض المواقع من خلال تحول البطل شبه الملصية إلى شخصية روائية لها حضورها القوي على مستوى الحدث، كذلك تحضر الرؤية التجريبية في النص إلى جانب الواقعية في التعامل حيث تقول الدراسة: ص ١٣، ص ١٢٧ « ويعتبر نص » لا أحد ينام في الإسكندرية « من الأعمال الروائية المكتملة فيها مراحل التضج التجريبي

الرجيل إلى أقصى الغرب».

مما يبرز دور المكان العكسي كعامل طرد، وكمثل داللي على عدم احتوائه، لإنائه، و ان تقوت أسباب ذلك. وتنتهي الدراسة في هذا الفصل - الذي في توقع بعته - عند ثنائية السروائي « عبد الخالق الركابي» (الرادوق - قبل ان يحلق الباشق - سابق أيام الخلق) حيث يلعب تاريخ المكان دورا أساسيا في خلق الجو الرئيسي للروايات الثلاث، مع تمثيل البيئة العرفية بارتباط عنصرى التاريخ والمكان ليرصد تطورات سمات المكان، وعلاقته معجته من خلال أفرادها وتسلسل أجياله؛ حيث اختار المكان الواقعي المفترض لذلك - كما تقول الدراسة - ص ٢٤٧

« كمكان أثير، وعاش معه قصة حب دائم يلوح به ويتماسك معه جزءا من ثالثة، وهو جزء من مصائر وحركة وحياة الشخصيات فراح يوسع تلك الأمكنة ويزيد من انتشارها بنظرة المتأمل، والعالم الذي عاش تلك الوحدة، وعاش تلك التضاريس وشاهد تلك الملامح »

ارتباطا بين الزمن النفسي للشخصيات والزمن الطبيعي الذي تدور فيه هجلة الليل والنهار والأيام، ودواليك... مع ربط احساس تلك الشخصيات بالمكان بالاحاطات الحيائية المشحونة بالقلق والتوتر - كما تشير الدراسة أيضا إلى تكاتف المعاني لإبرز لمعطيات توهج المكان والتأثير الإجتماعي والفكري المستهدف في الإبداع الروائي في المكان المرافقي - يصنف عامة - والذي يمحج بالتكثير بالتهارات والبيئات المتباينة.

ثاني أهمية المكان كفضاء داللي نفسي هي رواية « لا أحد ينام في الإسكندرية » للروائي المصري إبراهيم عبد الجيد، لتؤكد على فكرة البحث والوجود والانتعاش بشكل غرابي للعلاقة بين الشخوص والمكان (المستباح حتى حدوده القصوى) - بحسب ما جاءت به الدراسة - التي تصدرها في مفتحتها عبارة لتناقذ دالة على ارتباط الزمان - زمان الحرب - بالمكان - الإسكندرية - «في زمن الحرب، لا أحد ينام في الإسكندرية».

تلج الدراسة، الرواية ؛ لتكشف عن رحلة البطل المحوري / شبه

تلوح العلاقة بين تراث الحكى وحدانية النص السروائي في إبداع صلاح الدين بوجاه كملصق من ملامح الإبداع في تونس



الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسليية أو محاكاة للواقع

للربط بين الواقع والخيال، واختزال أبعاد الزمن والتقليل بين مختلف زواياه الحاضرة والماضية والمستقلة دلالة على الاغتراب النفسي في الواقع للملحني، وهو ما احتج به إدوار الخراط في روايته الأولى «أما والتين» التي كانت هي أولى محاولاته الروائية، وتبنيها لما يسمى بالحساسية الجديدة في الأدب القصصي والروائي المعاصر ص ٧٨.

وتشير الدراسة هنا أيضا إلى قيمة البحث عن الحقيقة الضائعة، إلى جانب الحب المفقود في عالم متغير مليء بالفوضى والتمزق، وذلك من الناحية الفكرية للنص، كما تشير إلى قيمة المفارقة التي تلعب عليها الأحداث وتعمقها في متن الرواية، وكذلك الرؤية المتخللة بحس راقٍ شفيع يمتلك لغة عالية - وإن كانت شقية في أحوال كثيرة، ومتوهجة، إلا أنها تساهم في خلق دلالات من صيغها ومعانيها الحسية النابعة من واقع خاص يتكره عليه الكاتب.

في إشارة إلى أن الرواية الحقيقية هي نظرة جديدة إلى العالم وإلى التعامل مع المجتمع بغض النظر عن كونها حكاية أو وثيقة أو تسليية أو محاكاة للواقع كما تقول الدراسة في خاتمته.

موسولوجيا الحياة

تمتد محاور الكتاب : لتشمل الواقع الاجتماعي الملحني في رواية «إسكندرية ٦٧» للروائي المصري مصطفى نصر، وما تحمله من فترة زمنية عصيبة، ارتبطت بالنكسة، واستطاع الروائي فيها أن يغير عن المعاناة الاجتماعية الموازية للفترة التي حملت معها نذر

- ومحددا بها - فهي تجوب البحار بمخطوطاتها ومدوناتها وحكاياتها وأسرارها، ويرتعد المكان الذي التفتت والتاريخ.. وذلك من خلال الصراع المحتدم بين النفس وبقية شعور النص على ظهر السفينة.. ناعيك من الصراع مع عجائبية شغفها التي تمتد نحوها العلاقة مع الآخر الأوروبي، الممثل في شخصية القبطان الإيطالي كمودج مصغر لصراع الحضارات.

« ولا شك أن البناء الفني للنص واتعلق حول اللغة التي استخدمها الكاتب يكدس يتكره أساسا على معطيات الأشياء المسروقة داخل المعالم التراثية الموجودة في إطار الدنونات والمخطوطات المحتق بها في نسج النص » ص ١٠٤، ص ١٠٠.

أيضا يأتي الحديث عن رواية «أما والتين» لإدوار الخراط في إطار التجريب في الرواية العربية، كتموج لرصد به الدراسة تمرد الروائي الكبير على الشكل السردي المألوف، ويتوجه نحو المفارقة الإبداعية أو الأدب التجريبي، الذي يبعث في الشكل، ويلعب على مستويات اللغة، ويغوص في محاولات لاختبار المضمون، كما تشير الدراسة، غوصا في قلب الواقع، وتلقيا بين كافة الآداب والفنون والعلوم على مستوى معالجة الشكل والمضمون على حد سواء في إطار تجريبي، في إشارة إلى دعوة مبكرة للكتابة عبر النوعية.

« فهو مشروع وواقع يبعث دائما عن الاختبارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعد ذاتية تتبع أساسا من فكر الكاتب ورؤيته، وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته، وذخيرته الثقافية والفكرية، والتعامل الخاص » يتم داخل مخزونه الثقافي الخاص » ص ٧٥.

تشير الدراسة إلى أهمية الرواية، باعتبارها خير معبر عن الرواية التجريبية في أدب إدوار الخراط؛ فهو يستخدم تشكيل تيار الوعي المتفعل في نسج النص من خلال شخصيتي النص المتفعلتين في بعضهما؛ لاستيطان ما يدور في وعيهما ومحاولة تأطير عالمهما المتحد بملقتهما الحسية، من خلال أربعة عشر فصلا تلعب قيمة كل منها على دلالة العنوان الخاص بكل فصل، وذلك في إطار رؤية عامة يميزها التشكيك والتشويه في مستوى اللغة والأداء الفني المنسق، وذلك في محاولة

الحرب والألغام التي سبقت وتلت حدوثها مباشرة.. تقول الدراسة: «ولا شك أن اختيار الكاتب للبيئة الإسكندرية الساحلية في حي بحري خاص، وما يفرزه مجتمع الصيادين في هذا الحي المريق من خصوصية في تعاملهم مع الواقع، وما يحدث بينهم من ممارسات اجتماعية في عالمهم الخاص، كان لخدمة الحدث الرئيس للنص والتأنيق عن وقائع بعض الأحداث التي كانت تمهد للحرب » ص ١٤٨.

من هذه الزاوية تضمني الدراسة باحثة عن التاريخ المرتبط بعادة المجتمع في تلك الفترة في متن الرواية التي تحاكي الواقع باعتبار أن النص الروائي من أكثر الفنون الأدبية تصاقفا بالواقع وتصويرا لحياة الأفراد.

وتتجلى الشريحة التي اختارها الروائي لنصه وهذه التشكيلة المجتمعية الثرية، وانتقالها - كما تشير الدراسة - إلى حيز مكاني آخر، وهو حي «سيندي بشر» لتتلاقى قيمة المكان وتتوحد مع الرؤية المجتمعية للنص الروائي، وهو ما يؤيد البداية الإبداعية للنص بتأثيل واقع الحياة

وتشير الدراسة إلى تنوع مستويات الشخصيات في السوراية ما بين الشخصيات الوطنية المؤمنة بقضية دفاعها عن وطنها، وبين الشخصيات اليهودية حالة كانت ما تزال تعيش في حي بحري بحسها التامري على أمن وسلامة الوطن، كمؤثر دلالي على تغير نسج المجتمع المصري بعد النكسة.

كما ترصد الدراسة جانباً من سمات أدب الحرب كمحرك للملح الروائي. «حتى يؤكد الكاتب أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة تلعب دلالات الواقع السياسي في ذلك الوقت من زمن الرواية، جعل جميع الشخصيات وكأنها ملتزمة حالة من الرؤية الأيديولوجية التي تراه وتبنيها القيادة السياسية» ص ١٦١.

كما تبين الدراسة لجوء الكاتب إلى التشكيك السينمائي المسمم إلى مشاهد وكادرات لتضيق انكسارات الشخصيات على الواقع الملحني.

كذلك يرصد الكاتب هذا الملح الاجتماعي لدى الروائي البحريني الرائد «عبد الله خليفة» كبدع يمتلك علما يبيثا اجتماعيا يمثل البحرين بخصوصيتهما ومتغيراتها، وتحولاتها، ولكل ما يكتنف جوانبها من هموم

أديب و باحث مصري
Mohamedattia_2003@yahoo.com

ان الاجابة تؤدي الى شكر الكاتب الفرنسي ه ليو ماليتس الذي بدأ هذا الجنس الادبي بكتابه « ١٢٠ طريق للمحطة » والتي نشرت في فرنسا خلال سنوات الحرب والاحتلال. ولا بد هنا من المرور سريعاً على الكاتب الذين تولوا مهمة كتابة هذا النوع من الرواية حتى الاربينات، لكن دون ذكر أية تفاصيل عنهم، اذ انهم كانوا رموزاً لتقليد الكتاب الأمريكيين، لا اقل ولا اكثر. الا ان الادب الفرنسي في تلك الفترة لا يمكن له ان ينكر فضل هؤلاء الكتاب في تغيير مسار الرواية الفرنسية بشكل عام.

و عندما نأتي لتحليل اول ثلاثة روايات سوداء كتبت بعد الحرب باقلام فرنسية خالصة، لا بد لنا من ذكر « ستورت و جون اميلا » الذين لم يتبنوا النموذج الأمريكي، انما طوروه من اجل عرض معوم الفرنسيين واحزانهم. فروايتهم تسرد كوابيس الماضي القريب من حرب وعذاب وموت، لكن بعين فرنسية بحثة تذكرنا بالسرعات الاجتماعية والسياسية التي طليت فرنسا بطابع سبيقي الى الابد. وما بين الادب الطبيعي الذي يعتد على الواقع في سبيل جملة واضحا للفرار وما بين الرواية البوليسية التي تعتمد بشكل اساسي على حل الافعال الغامضة، تقوم الرواية السوداء على الوصل ما بين عالم الخيال والوهم وما بين الواقع الاقتصادي والاجتماعي الاليم عبر القوانين الاخلاقية الاساسية واستغلال الفقراء، وذلك كله يكون

ولادة الرواية السوداء في فرنسا وانتشارها

ترجمة عن الفرنسية: اية الخوالدة

تعد الرواية السوداء احد انواع الاجتناس الادبية المتميزة في نوعها، اذ انها غالباً ما تدور حول قصص المخافرات والاشباح وروايات الرعب وجرائم القتل. ولدت هذه الرواية في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٠، ضمن نص يدور حول الازمات الاقتصادية والاجتماعية.

والرواية الاجتماعية. مع العلم انه لا يجب الخلط بين هذه الرواية والرواية القوطية الانجليزية لاختلافهما كلياً. وهنا لا بد من التساؤل حول مدى تأثير وسيطرة الاسلوب الأمريكي على الرواية السوداء في فرنسا، الا

الا ان هذا النوع من الاداب يطرح غالباً ضمن سياق التحري الخاص، بمصاحبة المشاكل المالية، اذ ان هذا المحقق يواجه يومياً الاماكن سيئة السمعة واللمسوس ويتمرض لعنف وسوء معاملة قوات الامن المحلية.

و لقد خلد هذا الادب الكاتب سام سيهاد، فيليب مارلو، وكورماك ماكاري، الى جانب المخرجين الأمريكيين مثل جون هستن، روبرت مونتغمري وهارولد هوك الذين قاموا بأشهر تلك الرواية عبر خلق ما يسمى بـ « الفيلم الاسود » الذي يجسد معالم وشخصيات الرواية السوداء.

ولادة الرواية السوداء في فرنسا

ظهرت الرواية السوداء في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر، انتشرت وكثر قراؤها في القرن الذي يليه. وتعد الرواية السوداء التي نشأت في فرنسا من ثلاثة انواع ادبية مختلفة هي الرواية الشعبية، رواية الجرائم



Victor Hugo

Les Misérables

TOME 2 Cosette



وكذلك في روايته « الجنية اللينة» عام ١٩٨٧ والتي نشرت ضمن الثلاثة البيضاء التي تصدر عن دار غيملارد للنشر.

إطلاق المهرجان الدولي للرواية السوداء تتويجا لتجاربها

و مع دخول القرن تابعت الرواية السوداء نجاحاتها المتعددة، كما وتابعت إبراز العديد من الكتاب الجدد وخصوصا الكتاب الأجانب أي الفرنكوفونيين مثل موريس دانتيك، والكتابة الجزائرية ياسمين خضرا.

وقد توج هذا النجاح عام ١٩٩٨ عندما تم إطلاق «المهرجان الدولي للرواية السوداء» والذي يقام سنويا في الفترة ما بين ٢٤ - ٢٩ من شهر حزيران، حيث يمد المربع الأمام والذي يجمع سنويا أفضل الأقاليم الفرنسية والدولية الموسوية، وذلك من أجل عمل اللقاءات بينهم وإدارة النقاشات الشبوية في حب هذا المجال في الكتابة، إلى جانب الجمهور والقارئ الذي ما زال يتسع ويزداد عدده بشكل هائل. ولا يمكننا أنكار فضل الرواية السوداء على أشكال التعبير الأدبية الأخرى كالرسم، السينما، الرسوم المتحركة، الأعمال الخفية، الموسيقى والمسرح من خلال ما أحدثته من تأثير كبير فيها.

و يحمل مهرجان الرواية السوداء لهذا العام عنوان « الرواية السوداء : غموض ومعتقدات» لأن الرواية السوداء تعني المعتقدات، استحضار الأرواح، الطائفة والتعصب، النظام، التعددية، وجميعها مفاهيم لا بد من طرحها على طاولة النقاشات في ذلك المهرجان.

ومن الجدير بالذكر أن هناك مجلة متخصصة تصدر أثناء إقامة هذا المهرجان وتحتل عنوان « المجلة السوداء» ويتم تحريرها من قبل مرافقين وشباب يدعمهم عدد من الأساتذة، وهي الجريدة اليومية الرسمية الوحيدة التي تصدر في تلك الفترة وتتولى مهمة إيضاح برنامج الفعاليات وإمكانياتها.

صحيفة ومترجمة أرنالدة

صدرت آنذاك « شهري يبيبي» للكاتبة غاستون لورو ١٩١٢ وهي تتحدث عن مصير ملحمة جيش دموية ومخيفة للغاية.

المعصر الذهبي للرواية السوداء

شهدت الرواية السوداء فترة نجاح هائلة عرفت بـ « المعصر الذهبي» وذلك خلال سنوات الثمانينات، إذ أنها شهدت المزيد من الروايات التي تميزت وحقق نجاحات كبيرة كما وشهدت ولادة العديد من الكتاب الذين تميزوا بأسلوبهم وطريقة طرحهم للنضاي، حيث كانت انتاجاتهم المتتالية تحقق أعلى نسب المبيعات في السوق الأوروبية.

و في هذا الكم الكبير من الروايات السوداء الفرنسية، حاول بعض الكتاب إلغاء الحدود ما بين الرواية الكلاسيكية والرواية المعاصرة المتوازنة، وقد حاولوا قدر الامكان إبعادها عن الرواية البوليسية التقليدية، الا أنهم خرجوا بنصوص متميزة طبعتم ضمن مجموعات الأدب العامة، على الرغم من أن اهتماماتهم تنحيز إلى الرواية البوليسية والرواية السوداء مما يدل على أن الرواية البوليسية تطفئ في أغلب الأحيان.

ومن هذه الروايات نذكر رواية «نخب سمادة القول» للكاتبة دانييل بوناك ١٩٨٥، الذي تلاعب بالكلمات والمواقف ليطبق شخصية الرواية الذي قام بلعب دور كيش الفداء لخدمة جهة مشكوك في امرها وغير موثوق بها،

بمساعدة خيال القارئ أو بالأحرى الاعتماد عليه كليا.

من أشهر الروايات السوداء التي ظهرت ما بين ١٨٤٤ - ١٨٩٠ هي : « أسرار باريس» وأقرب سو، « البؤساء» فيكتور هيجو، « التحفة الفنية، الجوانب الانساني و اميل زولا.

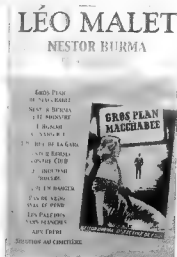
وقد انفصلت جميع شخصيات هذه الروايات بالبعد والجفاء والصلابة والنكبات وحتمية الموت، كما أن الكتاب يقوم فيها على الوصف الدقيق والتوثيق للحالة الاجتماعية وتحليل مكونات النص.

الرواية السوداء في القرن العشرين

لقد تطور أسلوب الكتابة في هذا النوع من الروايات في بدايات القرن العشرين، إذ أصبحت الروايات ضمن اطار التسلسل، ذات أجزاء متعاقبة وأحداث متشابكة وشخصيات غامضة، مما يجعل من مهمة الكشف عن هوية القاتل والمجرم مهمة مستحيلة، ويشيع في قلب القارئ نوعا من الأوهام.

كرواية «زيفسور» للكاتبة ليهون سيزي ١٩٥٩، التي اكتشفت في قلب الباريسيين الرعب كونهم مهدين يتقدمون أسرابا من الباعوض الحامل لحمى التيفوس، ورواية «الأشباح» للكاتبة ماركة آلان، التي أثارت القارئ من خلال المفارقات الرائعة التي يقوم بها الشباب السرياليون، إضافة إلى إبداعاتهم وخيالهم الواسع في الشعر الأسود.

كما أن من أجمل الروايات التي



إنها لعبة الهدوء والهيجان؛ فما تريد القصة أن تصل إليه يشغل من الداخل، سواء على المستوى الشكلي أو على مستوى الأفكار والمضامين. وما يُمتد من معرفة وثقافة ذات شمولية، تتصادى، في كثير من الأحيان، مع أفكار الكاتب وآرائه المهيمنة على دراساته وأبحاثه الأكاديمية. وكل ذلك يشغل لئيمج مائلاً قصصياً بنكهة خاصة، لأن الكاتب رسم طريقاً وأصر على المضي فيه دون الاكتراف بما قد يبقه. فهو، على ما يبدو، لا يهتم بما يُنتج حوله من قصص. وهذا لا يعني أنه لا يتابع الإنتاج القصصي في العالم العربي وخارجه، بل يكتب وهو مُوزع في التفكير بين شجرة أنسابه وبين القارئ

جوارح القاص العراقي علي القاسمي جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات اهدافها المحافظة على اللغة

إبراهيم الأحسان



علي القاسمي

يواصل الكاتب العراقي المقيم في المغرب، علي القاسمي، كتابة القصة القصيرة، ضمن مشروعه الخاص والمتشرد في بناء صوالم سردية أول ما يثيرنا فيها الاحتفاء بالحكاية وتفاصيلها؛ الحكاية بنقمتها السحرية التي تشد القارئ وتوزطه في الانخراط في مجموعة من العلاقات والمصائر، وأيضاً تضعه أمام امتحان الاختيار، كقوة وكفعالية تحافظ عليها نصوصه القصصية الخادعة بيساطتها، وبلقتها الأنثوية؛ لكنّها، مثل جبل الجليد العائم في البحر، ما تخفيه أعمق وأقوى مما تظهره. واستعارة البحر هي الدلالة القريبة عن كنه هذه القصص، وهو ما جاء، أيضاً، في عنوان إحدى مجاميعه القصصية، «صمت البحر».

علي القاسمي

رسالة إلى قبيتي

تفسير قصته



علي القاسمي



علي القاسمي

الذي لا يريد أن يُضيئه،
جاءلاً منه نقطة الضوء
التي توازن كتابته وتسامه
في استمرار إبداعه
المردية.

وسواء اتفقنا معه في
تصويره وذوقه أم لا، فإنه
يصرّ على أن الكتابة
عامة، والقصة القصيرة
على الخصوص، لا بُدَّ أن
تؤسّس لمجموعة من القيم
الإنسانية، وتنخرط في
الوجود الإنساني بشكل
إيجابي، وتعكس التحوّلات
الفكرية والاجتماعية؛ بمعنى
أن تبحث عن سمو القارئ
وسمائه، من خلال تفكيك
مضامين عديدة، وعلاقات
متشابكة، وسط عالم مضطرب تحكمه
الخيفة والخسارات القاحلة.

وبمناسبة صدور مجموعته
القصصية الخامسة، «حياة سابقة»
(الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٨)،
أجربنا معه هذا الحوار في مراكش،
المغرب، وهو أوّل حوار يجريه القاص
علي القاسمي حول تجربته القصصية
وعوالمه الحكائيّة..

الحوار

● مجال اشتغالك الأكاديمي هو
علم المصطلح وصناعة المعجم والبحث
اللفظي؟ كيف جئت إلى القصّة
القصيرة؟ ومتى بدأت علاقتك بها؟
وبلذا القصّة القصيرة بالذات؟ وما هي
أول قصّة كتبتها؟

. علاقتي بالقصة أقدم من علاقتي
بعلم المصطلح وصناعة المعجم. قبل
أن ألتحق بالمدرسة الإبدائية كانت
حكايات أمي تشد انتباهي وتثير حب
الاستطلاع لدي، فأستزدها. كانت
تروي لي ولأخوتي الصفار حكايات
سمتها في قريتها أو تضرنا بأحداث
وقعت فيها. ولما كانت أحداث ثورة
المشرين التي شاركت فيها عشيرتها
ضد المحتلين البريطانيين ما زالت
حية في ذاكرها، فقد شكّلت قصص

البطلات والتضحية من أجل الوطن
التي جرت في تلك الثورة، جزءاً من
حكاياتها لنا. ولا بدّ أنه أنفّس في
لاوعي أن القصة قريبة الوطنية
والبطولة، أو هي الشكل الفني التي
تصنّف فيه حب الوطن والتضحية من
أجله.

أما أوّل قصة كتبها فلها قصة.
كنت في حوالي السنة العاشرة من
عمر، حينما كان والدي يملّني
تفسير القرآن، وأسهب في تفسير
سورة يوسف، فأتهم مشاعر الحب في
أعمالي، الحب بأشكاله المتعددة.
أعجبني القصة وما فيها من مثل
الحب والوفاء والمعة، فأنفقت عطاتي
الميدنيّة في كتابة القصة، وكان والدي

الكتابة عامة، والقصة
القصيرة على الخصوص
لا بد أن تؤسس
لمجموعة من القيم
الإنسانية وتنخرط
في الوجود الإنساني
وتعكس تطلّاته
الفكرية والاجتماعية

يراجع ما كتبت أكتبه كل يوم ويصحح
لي الأخطاء من كل نوع. ولا أدري أين
أمست تلك الأوراق اليوم.

وفيما يتعلق بسؤالك لماذا القصة
القصيرة بالذات، فعلى الرغم من أنني
أكتب المقالة والنقد وانتهيت من كتابة
رواية هي في طور المراجعة حالياً،
فإنني أرتاح للقصة القصيرة بوجه
خاص، ربما لأنها مكثفة سريعة لأ
أأخذ من وقتي كثيراً، فبعد أن تولد
القصة في مخيلتي، لا تحتاج مني
أكثر من جملة واحدة لكتابتها، وجلسة
أخرى لمراجعتها وتقيحها.

● ألا ترى أن اختصاصك يؤثر على
إبداعك وهو ما نلاحظه في لغتك
القصصية، حيث لا تتجرأ بالدخول بها
إلى تخوم معينة، والمغامرة بالإبداع
فيها، لأن قصصك تعتمد كتابة
مغامرة لا مغامرة كتابية؟ والمتتبع
لقصصك يلاحظ الفجاءة التي تأتي
للمدحجة (المأمية)، ألا تتفق مع
الطروحات التي تدعو إلى الاشتغال
على الدارجة في النصوص المردية؟
ولعل تصورك هذا علاقة بمجال
اختصاصك باعتبارك باحثاً فنياً؟

. نعم، تؤثر اختصاصاتي في كتابتي



يفامر الكاتب في الإتيان بأستعمالات مجازية مبتكرة استمداً عن القوالب الجاهزة والعبارات المحنطة

منه؟ هنا لمعت مفامراً من هذا النوع، لأن اللغة ليست ملكي وحدي وإنما هي ملك الأمة. أما إذا كنت تقصد بالمفامرة الإتيان بأستعمالات مجازية جديدة غير مألوقة، فهذا ما يشده كل كاتب، ويعتمد على ملكته الإبداعية.

إن جميع المجامع اللغوية العربية أو الأجنبية تجعل من أولويات أهدافها المحافظة على اللغة، بل أستطيع أن أقول إنها تسعى إلى الحد من التطور اللغوي الذي هو حتمي. لماذا؟ لأنها لا تريد للغة أن تنتشر بسرعة بحيث تفقد طينتها بوصفها وسيلة تواصل بين الأجيال وأداة لنقل التراث وفهمه.

تتألف اللغة من عناصر، ينتمي بعضها إلى دائرة مفلفة وبعضها الآخر إلى دائرة مفتوحة. وأنت عندما تكتب تستطيع أن تفامر بالعناصر التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة فتضيف إليها وتقص منها، ولكن ينبغي أن لا تفامر في العناصر التي تنتمي إلى الدائرة المفلفة. فالألفاظ اللغوية، مثلاً، ينتمي بعضها إلى دائرة مفلفة مثل الضمائر المتفصلة (أنا، أنت، أنت، هو، هي، هم، هن)، ولا يمكن أن تصاف إليها ضمائر جديدة. والبيض الآخر من الألفاظ ينتمي إلى دائرة مفتوحة يمكن أن تُضاف إليها مفردات ومصطلحات وألفاظ حضارية تغير عن الاختراعات الجديدة وعن مستجدات الحياة (مثل: مسبح، حاسوب، هاتف محمول، إلخ). وتنتمي إلى الدائرة المفتوحة الاستعمالات المجازية وما يصحبها من

الإبداعية، ولعقد أنها تؤثر فيها تأثيراً إيجابياً. وأنت ذكرت جانباً يوجباً من هذا التأثير، ذلك هو تأثير التخصص في اللساني في لغة القصص التي أكتبها، إذ أتوخى اللغة السليمة فيها أكتب، فلتعني المفردات بشفة، واختار التركيب النحوي بناءً. فانا ممن لا يقرن بوجود الترادف الكامل بين الألفاظ، ولهذا أتوخى استعمال كل لفظ للمعنى الذي وجد من أجله. فمثلاً، كثيراً ما أستخدم الأفعال (لسع) و (لدغ) و (نمش) كما لو كانت مترادفات تامة الترادف، في حين أن الأصل غير ذلك. فـ (لسع) للمقرب وكل ما يضرب بذنبه، و (لدغ) للبعث وكل ما يضرب بغيه، و (نمش) للصبغ وكل ما يصب بأثابه. ومن حيث تركيب الجملة، أبذل مجهوداً لاستخدام البنية التي تصير عن المعنى بشكل واضح لا ليس فيه، إلا إذا كنت أستخدم التورية والإيهام. كما أولي عناية خاصة للملامح التقيد في الكتابة العربية زيادة في الإيضاح، وأعمد إلى إضافة الشكل الضروري للنص لزيادة مقروئته. ولعل صلي السابق في تعليم العربية تغير الناطقين بها هو الذي جعلني أميل إلى استعمال لغة بسيطة واضحة.

بيد أن في تخصصات أخرى مثل دراساتي في كلية الحقوق، ودراساتي المعمقة للتربية وعلم النفس، واهتمامي بخصايها التنمية الإنسانية وبحقوق الإنسان الناتج من اشتغالي خيراً للأمم المتحدة مسؤولاً عن مراجعة الترجمة العربية لـ تقرير التنمية البشرية الذي يصدر عن البرنامج الإنمائي للأمم المتحدة، وكذلك تخصصي في الترجمة، فقد درست ودرست نظرية الترجمة، وعملت مترجماً في وكالة الأنباء العراقية، وترجمت بضعة كتب أدبية وعدة مقالات من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية.

ولكن، ما الذي تقصده بالمفامرة باللغة هي سؤال؟ هل تقصد بالمفامرات اللغوية استخدام اللهجة العامية في القصص أو تغيير القواعد الأساسية في اللغة العربية مثل هزل اللشي واستخدام صيغة الجمع بدلاً

دلالات مستحددة. وقد تصبغ بعض هذه الاستعمالات المجازية، بمرور الزمن وكثرة الاستعمال، من المتلازمات النطقية (أي التغيرات الاصطلاحية) فينتهي المتلقي أنها استعملت أول الأمر استعمالاً مجازياً. الكاتب الجديد هو الذي يفامر في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المفتوحة، من أجل تطوير اللغة وطرائق التعبير بها وتوسيع دلالاتها، ويعتمد عن المفامرة في العناصر اللغوية التي تنتمي إلى الدائرة المغلقة، وذلك من أجل المحافظة على استمرارية اللغة بوصفها حاملاً لتراث الأمة ووسيلة التواصل بين أبنائها في مختلف الأقطار التي تستعمل فيها.

يفامر الكاتب في الإتيان بأستعمالات مجازية مبتكرة استمداً عن القوالب الجاهزة والعبارات المحنطة. وهو في مفامرته هذه قد ينال إعجاب القارئ إذا حافظه التوفيق، أو قد يفقد اهتمام القارئ إذا أكثر من مجازات ليست موقفة ولا تتفق وذائقة القارئ.

• تكتب قصة كلاسيكية، سواء على مستوى البناء أو على مستوى اللغة القصصية، هل يمكن أن توضع لنا تصور لك لجنس القصة القصيرة؟

لا يوجد اليوم بناء محدد خاص بالقصة القصيرة، كما أنه ليس ثمة تعريف متفق عليه للقصة القصيرة حيث تتمدد تعريفاتها بعدد كتابها البارزين، ولا يوجد معيار معروف للقصة القصيرة الجديدة. وعندما عهد الرسام تلك الأشهر في أمريكا، جون أبدايك، أن يختار أفضل القصص الأمريكية القصيرة في القرن العشرين لتصدر في مجلد كبير، كتب أبدايك في مقدمة تلك المختارات خلافاً إنه يدرك تماماً عدم وجود معيار مقبول للقصص التي ينبغي اختيارها، ولكنه انتهى تلك القصص التي تترك أثراً في نفس القارئ لحيويتها وقوتها، وتضمنه بأنها وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع، وتبرهن عن واقع المجتمع ببينته وثقافته



يجمع بين التسلية والفائدة. وأنا أُلجح إلى كتابة قصة قابلة للتأويل والقرارات المتعددة. والتأويل هنا لا يقتصر على تأويل قول معين أو حدث بذاته، وإنما يشمل جميع عناصر القصة، فهو تأويل بنيوي يستغرق بنية القصة برمها.

● كثيراً ما تحدثنا عن مسألة التجريب والتجديد، واكدتُ بأن نصوصك تعتمد التجديد، ولا علاقة لها بالتجريب، أين، في نظرك، يتجلى هذا التجديد في إبداعك القصصي؟

. التجريب مفيد وضروري لتطوير جنس القصة، وينبغي أن يطال التجريب جميع عناصر القصة: بنائها السردية، وتقنياتها، ولغتها. بيد أن المبالغة فيه تؤدي إلى صعوبة التفكيك بحيث تضيق دائرة القراء. أما التجديد فيمكن أن يقع في جميع عناصر القصة كذلك بما في ذلك الحكاية التي تعدّ عماد القصة القصيرة، إذ قد يروي الكاتب حكاية جديدة ليست مطروقة، وأما في جميع أعماله الأدبية والعلمية، أسعى إلى تقديم الجديد.

التجديد في السرد قد يطال التقنيات السردية. فمن أجل أن أكتب قصة مفتوحة على التأويل والقرارات المتعددة، استخدم تقنيات حديثة من أجل كتابة نصوص مضاعفة مزدوجة بحيث تتكون القصة الواحدة من قصتين إحداهما واقعية بلغة تقريرية والأخرى مجازية بلغة مكثفة مخزلة. ولهذا كثيراً ما استخدم تقنية الخرافات والعكاسات والتضخيمات التخيلية الرمزية.

● ما هي إرشادات الكتابة الإبداعية لنبيل؟ وما هي الهواجس التي تسكنك أثناء عملية الإبداع؟

الكتابة بالنميمة إلى قصة عشق. هنا نسكُ كاتباً محترفاً يتعمق على أن يكتب كل يوم. أكتب فقط حينما

ما نمسبه بالقصة القصيرة من أجل توسيع دائرة قرائه.

أميل شخصياً إلى كتابة قصة تحمل أكثر من قراءة واحدة، إذا أسفني الحظ. فالحقبة الجيدة في نظري هي تلك القصة التي يمكن أن يقرأها القارئ العام على المستوى الظاهر فيستمد منها الممتعة والثقافة، ويقرأها القارئ المتمرس أو الناقد على المستوى العميق أو الباطن فيتلقى منها رسالة اجتماعية أو سياسية تحمل وجهة نظر الكاتب. فالكاتب ليس مجرد بهوان أو مهرج يحاول إضحاك المتفرج فقط، وإنما هو مثقف ذو رسالة يتقدمها إلى المثقفي متسيرة في ثوب جنس أدبي

لا يوجد اليوم بناء خاص بالقصة القصيرة، كما أنه ليس ثمة تعريف متفق عليه حيث تتعدد تعريفاتها بعدد كتابها البارزين

وقضاياها وشغوصه والتحويلات الجارية فيه.

بصورة عامة، هنالك شبه اتفاق على أن القصة القصيرة تسرد حدثاً أو مجموعة من الأحداث تتعلق بشخصية (عادة إنسانية) وتصف ردود فعلها ومشاعرها تجاه تلك الأحداث، وهذا يعني أن القصة القصيرة تتوفر عادة، وليس دائماً، على عناصر ثلاثة؛ أولاً، عرض تعريفي بالشخصية أو الشخص، ثانياً، نمو الحدث وتطوره، ثالثاً، الصراع الدرامي الذي يهتم في مواقف الشخصية وسلوكها ومشاعرها.

وتتناول القصة القصيرة تلك العناصر بصورة مكثفة وتعالج موضوعاً واحدة، بحيث تترك أثراً واحداً في نفس القارئ، يُطلق عليه في مصطلحات هذا الفن «وحدة الأثر».

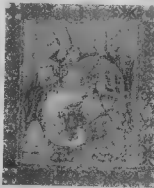
ولكن حتى لو استخدم كتاب القصة القصيرة هذه العناصر في قصصهم، فإنهم يتباينون على مستوى البناء النصي بمكوناته المختلفة، وعلى مستوى مراجع السرد وزوافده. فبعد أن ظهرت القصة القصيرة الحديثة في أوروبا في القرن التاسع عشر على أيدي روادها الكبار تشيخوف، الروسي، وموبسان الفرنسي، وأدغار آلن بو الأمريكي، تباينت أساليب بنائها وتقنياتها ونوعية لغتها، بحيث راحت تقترب من هذا الجنس الأدبي مرةً ومرةً أخرى، حتى أننا نستطيع القول إن القصة القصيرة تقع في مربع تتألف أضلاعه من: الميمية، والمسرح، والشعر، والمقالة؛ ويتباين موقفها في هذا المربع من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بحيث تكون أقرب إلى ضلع من أضلاع ذلك المربع، وقلمًا تكون في وسطه. وإضافة إلى ذلك، فإن عدداً من الكتاب، مثل القاص الروائي الأمريكي جون شيفر، أخذ منذ أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضي يخلط الأجناس الأدبية داخل



عليه القاصي

حياة سابقة

تصوير



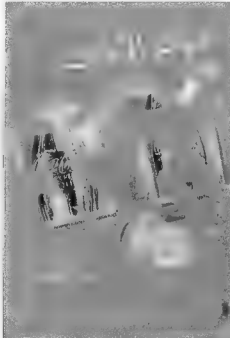
سابقاً أن أحد معايير القصة الجيدة هو نجاحها في إقناع القارئ بأن القصة قد وقعت فعلاً أو أنها يمكن أن تقع. الثانية، إن التشابه بين بعض أحداث قصصى ووقائع حياتي ناتج مما نسميه باستعارة الواقع في الكتابة. أي أن الكاتب يستعير أحداثاً واقعية يطلق منها ويضيف إليها ويُمثل فيها خياله ليحولها إلى عمل فني.

ومع ذلك، فإننا استمتع أن أضرب لك عشرات الأمثلة من قصصى التي لا علاقة لها بسيرتي الذاتية. ومن هذه الأمثلة قصتي الطويلة «عصفورة الأمير: قصة عاطفية من طلي النسيان، للأكديان من الفتيات والفتيان» التي نشرتها مكتبة لبنان في بيروت، ٢٠٠٦. فهي تحكي قصة أمير متكرر بري عامل للاطلاع على أحوال شعبه فيقع في غرام راعية، في قرية تعاني من الجهل والفقر والمرض. وهي قصة تعلم الفتيان والفتيات حقوق الإنسان ومتطلبات التنمية البشرية، بطريقة سرية مشوقة. ولكن لك الحق كل الحق في القول إن أغلبية قصصى تقيد من المعارف التي اكتسبتها في دراساتي، وخبراتي الوظيفية العملية، وتجاربي في الحياة.

• كل مجموعة قصصية لك تركز على موضوع (تيمية) معينة (الطفولة/ الحب/ الحزن/ الموت/...)، هل هو اشتغال مسبق على هذه التيمات، كل واحدة على حدة، أم أنها جاءت بالصدفة، تريد أن تفسر لنا هذه المسألة.

. لم اشتغل على هذه الموضوعات وفق تخطيط مسبق، فقد ذكرت لك أنني لست كاتباً محترفاً، وإنما أكتب في أوقات الفراغ وأثناء استراحتي عندما أحس بالحاجة إلى الكتابة وأن لديّ ما أقول. ولكن تجمّع عندي عدد من القصص القصيرة، حوالي خمسين قصة، قبل أن أقرر نشرها في كتاب.

يдахمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد : طورا بعد منتصف الليل فيسلبني النوم وطورا وأنا في رقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم



• من يقرأ نصوصك القصصية يحس أنه يقرأ أجزاء من سيرتك الذاتية، ما سر هذا الحضور السري الذي في كتابتك؟

يمكن الإجابة على سؤالك هذا بطريقتين: الأولى، إن إحساس القارئ بأنه يقرأ في قصصى شيئاً من سيرتي الذاتية هو دليل على نجاح هذه القصص في استخدام تقنيات الإيهام المرجعي الذي يقنع القارئ بصحة ترجمة هذه القصص وواقعية أحداثها. وقد ذكرت

لتهرم في روجي رغبة الكتابة مثل زهرة ريمية كلها القدي، وتتمسك في مسمعي كلمات روجي تتصم أدني عن جميع ما في حولي من دوي وضجيج. أكتب عندما يهطل الحزن غزيراً على جزيرة قلبي فضيف به جنابه، ويغوص إلى أعماق سحيقة مغممة بالمفارات والأحياء والمرجان. حينذاك أمد قلبي إلى أعلى ما أستطيع لعله يتنفس هواءً جديداً يهني الحياة. أكتب عندما تحاصرني التجربة وترهقي وتملك عليّ حواسي وتضع على ناظري عصابة لا تجعلني أرى غيرها، فأريد أن أنخلص منها فأحولها إلى رموز سوداء على صحيفة بيضاء، مثل سر لا نستطيع أن نتعلمه وحده فتبوح به إلى أقرب الناس إليك ليخفف عنك. أكتب عندما ترمي بي الوحدة في بدهاء حائلة خالية إلا من سراب العواطف الإنسانية، فأحاول جاهداً أن أخلق بالكتابة عالماً جديداً أكثر رحمة وشفقة وخضرة، أستعيد فيه لحظات الماضي السعيد فأخلق في فضائات ترفل بالتور والمحبة والهاء.

يдахمني هاجس الكتابة مثل حلم مستبد : طورا بعد منتصف الليل فيسلبني النوم، وطورا وأنا في رقة الآخرين فيحرمني من صحبتهم. إنه كالقدر لا يرد، وكالطوفان لا يقف في وجهه سداً، وكالجنين في موعد الميلاد. حينذاك فقط تتغير الكلمات في داخلي مثل ينبوع جبلي.

يبد أنني كلما أكتب أتسامل: هل يمكنني تكثيف ما في نفسي من عواطف محترمة ومشاعر ملتهبة في رموز قليلة لها قدرة خارقة على التعبير؟ هل أستطيع أن أرسم جميع تلك الأشياء المعقدة بكلماتي البسيطة؟ هل أقدر أن أصور أحاسيسي المضطربة بحروفي العارية المكسرة؟ هل أتمكن من التوحد في تجربتي مرة أخرى فأنقلها بكل ما فيها من نار وبهاء ودموع؟ أم أن كلماتي العرجاء ستبقى معلقة في الهواء دون أن يلتقطها أحد؟



ذلك ما يحصل من اقتتال بين الأشقاء في العراق وفلسطين ولبنان والجزائر والصومال وكل مكان في الوطن العربي. وصار الحديث عن الوحدة العربية رجماً بالبال في نظر أولئك الذين يصفقون للوحدة الأردنية ويشيدون بها. وأمسى استعمال اللهجات العامية واللغات الأجنبية في الإعلام والتعليم والحياة العامة هو الأمر التقدمي، أما العربية الفصحى التي تصلنا نحن العرب أينما كنا بعضنا ببعض والتي تربطنا بترابنا وجذورنا، فينظر إليها بكثير من الاحتقار. وهكذا خابت جميع آمال فترة الشباب، وغلب على جيلي الشعور بالذنب، لأنه فشل في تحقيق طموحاته وخدمة أمته. وستصنع الأجيال القادمة بالفشل والخيبة.

ومن ناحية شخصية، فلنا بعدد من أهلي في العراق منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وأشعر بفردية ذهنية، على الرغم من أنني ألقى كثيراً من التكريم والخلوة من أهل المغرب الذين اشتهروا بالكرم والشهامة ودمائة الخلق؛ فهم يُكرموني دائماً بأنني بين أهلي وعشيرتي، كنت أحلم بالعودة إلى العراق عندما ينتهي الحكم الشمولي، فإذا بالاستعمار وما جليه من فوضى وقتل وتقسيم وثقافة طائفية وعرقية مفقطة تحل محله.



كنت كثيراً ما أكتب -وصفي تريويًا- عن هجرات الأديمة العربية إلى أمريكا وأوروبا والخسارة التي تحيق بالامة من جراء ذلك، ولم يشر في خلدي أن ابنتي وابنتي اللذين نالا أرفع الشهادات الجامعية في «الذكاء الاصطناعي» في أمريكا يستقران هناك. وعندما أحذلهما عن العودة إلى الوطن يسألانني بأدب وأسى وهل تستطيع أنت أن تعود إلى العراق؟ ويضيفان أن الأبحاث العلمية التي يجريانها لا تتوفر متطلباتها في أي بلد عربي، إضافة إلى الظروف الاجتماعية والمهنية الصعبة في بلدنا. ويقرحان عليّ أن التحق بهما، وهما يعلمان أنني تركت أمريكا بعد تخرجي لشدة حنني لكل ما هو عربي. وهكذا فلنا أعيش بعيداً عن أحب الناس إليّ.

في روحه وقلبه ما يسبّب الاضطراب في تفكيره وسلوكه. ولكي يستطيع أن يعيش حياة مستقرة، يسعى إلى التكيف مع واقعه، والتصال مع نفسه، سابوح لك بمكتون نفسي لعل ذلك يخفف من المي ويستجيب لحب الاستطلاع لديك. أنا مصاب بخيبة كبيرة وجراح بليغة، بعضها وطني وبعضها شخصي وبعضها الآخر نفسي.

في طفولتي كنت أسمع جميع أفراد أسرتي في قريتي يتحدثون بقلق وأسى وبإسهاب عن نكبة فلسطين. وشارك بعض شباب الأسرة في معارك الجيش العراقي في فلسطين، وبعضهم تطوع لمحارب مع المجاهدين. واستشهد عدد منهم خاصة ابن عمّي كاظم فنيخ فقد قدم روحه فداء لفلسطين في عملية فدائية خلال معركة جنين التي انتصر فيها الجيش العراقي على المصبات الصهيونية واحتفظ بالمثلث، بقيت فلسطين جرحاً نازعاً في القلب. وعندما كنت طالباً في الجامعة الأمريكية في بيروت وجامعة بيروت العربية في أواسط الستينيات كان يداهب خيالنا. نحن الطلاب العرب من جميع الأقطار العربية. أمل في تحقيق وحدة عربية تكون أساساً للتنمية الأمة العربية وعزتها وسيادة الديمقراطية والحرية فيها. كنا متفائلين بمستقبل أفضل، ولكنني الآن أرى وطني العربي يفضع لمعلومات تقسم المقسم ويماد احتلال واستعمار بعض أقطاره من جديد كبلدي العراق، والأداس من

وعندما هذمتها إلى الحاج الخادري صاحب دار الثقافة للنشر والتوزيع في الدار البيضاء، اقترح عليّ أن أقسمها إلى مجموعات قصصية صغيرة، لكي يسهل تسويقها ويبيعها، لأن فترة القارئ العربي الشرائية محدودة، فهو لا يشتري الكتاب إذا تجاوز ثمنه عشرين درهماً (حوالي دولارين). وعندما واجهتني مشكلة تقسيم هذه القصص القصيرة، رأيت أن أصنفها طبقاً للموضوع (التيمة) التي تتناولها القصة. فنشرت بعض المجموعات في الدار البيضاء وبعضها الآخر في القاهرة. وكانت الموضوعات على الشكل التالي: ١. «رسالة إلى حبيبتني» تتناول موضوع الطفولة، ٢. «صمت البحر»، تتناول موضوع الحب، ٣. «دوائر الأحزان» موضوع الحزن، ٤. «أوان الرحيل» موضوع الاحتضار والموت، ٥. «حياة سابقة» موضوع علم النفس وعلم النفس الموائم، أما مجموعتي القصصية السادسة، فمعظم قصصها تدور حول الوطن الجريح.

• ما سرّ هذه الخيبة التي حلتها في كل نصوصك القصصية، حيث اليأس والنهايات المأسوية، وتلاحظ أن أغلب نصوصك تحكمها ثيمة فقدان في تجلياتها المختلفة والمتشعبة، هل أنت واع بهذه الثيمة التي تدور في فلكها عوالم نصوصك؟ وإذا هذه الثيمة في نظرك؟ هي حين أن من يقترب منك يلاحظ العكس، هل النصوص تفرز لا ويعيا الخاص، وما يستمر عليه الكاتب بانسجامه مع الحياة في تناقضاتها المعقدة يخفي جراحات كثيرة؟

- نعم، أنت على صواب. إن نظريات تفسير السلوك الإنساني تميل إلى القول بأن الخبرات المكونة في اللاشعور، والمشاعر والأمال المدفونة فيه، تتسرب إلى الشعور أثناء النوم فتظهر في الأحلام. والكتابة نوع من الحلم.

إن الإنسان في معيبرته الحياتية يُصاب بخيبات وإخفاقات تترك جراحها

**كنت كثيراً ما أكتب
-وصفي تريويًا-
عن هجرات الأديمة
العربية إلى أمريكا
وأوروبا والخسارة
التي تصيق بالامة
من جراء ذلك**

هي طريقة التفكير وسلوكه، المنتجات الحضارية من ملبس ومساكن ومصنوعات لخدمة الإنسان. كما استخدم الإنسان ثقافته وخبراته التي اكتسبها بالانتخاب الطبيعي عبر ملايين السنين، للتميز بين ما هو مفيد له وبين ما يعود عليه بالضرر. وسمى الأول بالخير والثاني بالشر. وعندما يعم الخير في المجتمع فيضمن حقوق الإنسان وحرياته، نستطيع أن نصف ذلك المجتمع بالمتن. وهذا هو فهمي لمصطلحات: الثقافة والحضارة والمدنية، وهي مصطلحات متجاوزة متماثلة في منظومة مفهومية واحدة. والأدب، ويضمنه اللغة التي هي وسيلة. هو جزء من الثقافة، ولا بد له أن يتنصر للخير الذي هو غاية الثقافة.

وأعود إلى موضوع غرف النوم في الأدب، فأقول إنني لا أهاب ولوج غرفة النوم ولا أتهيب، ولكني أهاب وأنا أحمل شحنة خافتة الضوء، وليس تحت أضواء كاشفة ضائعة، فانا لمست كاتب (بورجو) ولا كاتب (إيروتيك). كما أنني لا أدين من يتناول في كتاباته الجانب السلبي في الحياة.

● كثير من نصوصك القصصية لا تنشرها إلا بعد أن تقدمها لأصدقائك لقراءتها والاستماع إلى ملاحظاتهم، كيف تتعامل مع هذه الملاحظات، وهل تعيدك إلى النصوص تمارس عليها عملية المحو والكتابة. أريد هنا الحفر معك في هذه المسألة لأنها صادرة، فأرجو أن تفصل فيها.

- لقد تعلمت ذلك في الجامعات الغربية، خاصة في دروس مناهج الغربية، على الرغم من أن هذا التقليد له جذوره في الثقافة العربية الإسلامية، فالرسائل التي كان يبعثها طلاب العلم في الجامعات الإسلامية كالآزهر والزيوتنة والقريون، لا تجاز حتى يراجعها عدد من الشيوخ ويبدون ملاحظاتهم عليها وتضع للتعديل والتطوير. وقد أخذت الجامعات الأوربية هذا التقليد من الجامعات

الأمري إذا كتبت أنت وكثير من النقاد أن قصصي تنتهي بالخيبة والافئدة؛ ولعلها كذلك بلا إرادة مني، فعلي لا يتحكم بكل ما أكتب، بل للروح نصيب كبير في كلماتي. ألا يكتفي قلدنا أن يفقد المرء وطنه وأهله وأولاده وأحلامه؟

● يحسن قارئ نصوصك أنك تكتب في إطار نوع من الطهرانية، ولا تقتحم غرف النوم، هل هذا يعود إلى تصور أخلاقي يحكم كتابتك؟ وتعتبر من المبدعين الذين يؤمنون بأن الأدب يجب أن يخدم الأخلاق، ويكرس مجموعة من القيم، ويساهم في البحث عن جوهر الإنسان، انطلاقاً من ثنائية الخير/الشر من أجل الانتصار، بطبيعة الحال إلى الخير، كيف تنظر إلى أولئك الذين ينتصرون في إبداعاتهم للجانب السلبي في الإنسان على اعتبار أنها حقائق يتم تناولها دون الاهتمام بالأخلاق، على اعتبار أن للأدب أخلاقه الخاصة؟

- علمني والذي في سفرني أن الأدب الجيد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحب، الموت. كان الإنسان في الأصل جزء من الطبيعة، ثم استطاع أن يفصل عنها بواسطة الثقافة. ومنذ ذلك اليوم وهو يبذل قصارى جهده في استخدام ثقافته للتحكم في الطبيعة وتسخيرها لترقية حياته ورفاهيته، فأبرزت الثقافة التي

وهناك حالة نفسية غريبة تصيبني لم أستطيع التخلص منها. فانا لا أستمتع حقاً بإمكاناتي الحادية المتواضعة، إذ كلما تناولت طعامي تذكرت علماء العراق الذين لا أستحق أن أكون تلميذاً من تلاميذهم، وهم يجلسون على قارعة الطريق عارضين كتبهم للبيع لإطعام أطفالهم، وشمرت بالذنب، وكلما جلست في دارتي المظلة على البصر، تذكرت أحرار العراق وطميطين وهم يائسون تحت التندب في معتقلات المستعمر وسجونهم، وشمرت بالذنب، وكلما مررت بسيارتي على أناس ينظرون وسائل النقل العامة السيئة التنظيم، في الشمس المحرقة أو تحت المطر، شمرت بالذنب، وكلما رايت متسولاً أو شخصاً يبحث في قمامة عن طعام، شمرت بالتماسة والذنب، فانا منصف طوال اليوم تقريباً. وقد حاولت أن أعالج نفسي نفسي بفضل الرصيد الذي امتلكته من دراساتي النفسية، فانا أعرف مثلاً أن التاجين من كاركه يشعرون بالذنب وكأنهم مسؤولون عن هلاك الآخرين. حاولت أن أعالج نفسي بالإيمان، فآخذت أذكر نفسي بأنني لم يكن لي يد في ما يحدث في العراق أو فلسطين، وأني لم أسرق ولم أختلس مالا وإنما امتلكت ما امتلكت من متاع متواضع للعمل الجاد المخلص، وأن الله مقسم الأرزاق. ثم أتذكر بلدانا كانت أفقر بكثير من بلادنا العربية في الستينيات، مثل كوريا وماليزيا وسنغافورة وفنلندا، وهي بلدان زدها ودرست التنمية فيها، ورايت بأم عيني أنها موفرة الرزق لا يوجد بين أهلها عامل عن العمل ولا فقير ولا متسول، ولا هي طرقاتها قمامة ولا أرباب، وإنما رزق الله أناسها الفتي والصحة والمعرفة، إذ إن الله لا يغير ما يقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وعند ذاك أقهر بالذنب مرة أخرى، لأننا نحن المسلمين أو المتقين أو المسؤولين العرب، لم نستطع التغيير ولم نخدم بلادنا حقاً بسبب طمعنا في التثبث بالسلطة، وجشعنا في جمع الأموال.

كل هذه، يا إلههم، جراح غائرة خاغبة في حنايا الروح، ولا أستغرب

علمني والذي في سفرني أن الأدب الجيد هو الذي يتناول قضايا الإنسان الجوهرية: الحياة، الحب، الموت

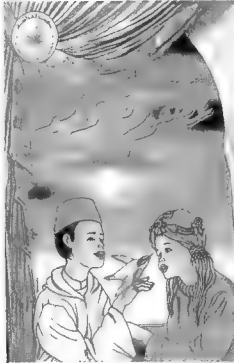
الدراسة بجامعة أوسلو هي الترويج حيث درست، من ضمن ما درست، مسرحية "بيه الساكن على التل" لأبي المسرح الإسكندنافي، لودفيغ هولبرغ (١٧٥٤-١٨١٤)، فاعجبني وشعرت بالاعتزاز لأن كاتبها استوحى فكرتها من قصص "ألف ليلة وليلة" فترجمتها إلى العربية ونشرت في بغداد عام ١٩٦٩. وقادني ولقي بقرارة الروايات البوليسية، خاصة روايات أغاثا كريستي، وحيروني لخلو الأدب العربي المعاصر من القصة البوليسية الموضوعية إلى ترجمة كتاب "القصة البوليسية" للناقد البريطاني جوليان سيهونز. ثم ترجمت كتابين للكاتب الأمريكي أرنست همنغواي هما "الوليمة المثقلة" الذي نُشر في ثلاث طبعات في دمشق والرباط والقاهرة، و"الشيخ والبحر". كما ترجمت عدداً من قصصه القصيرة وقصصاً لكبار الكتاب الأمريكيين المعاصرين ونشرتها في كتاب "مراش على الشاطئ الآخر: روايات القصص الأمريكية المعاصرة" الذي صدر عن دار "إفريقيا الشرق" في بيروت ودار البيضاء.

عملي في الترجمة كان قديماً احتباطياً، فكنْتُ أترجم ما يروق لي. ولكنني عندما أردت أن أقدم نماذج من القصص الأمريكية إلى القارئ العربي في كتابي "مراش على الشاطئ الآخر"، وضعت معايير وشروط القصص التي ينبغي أن اختارها، وهذه المعايير هي:

أولاً: أن تكون القصة لواحد من كبار الكتاب الذين أثروا في المشهد الأدبي في الولايات المتحدة الأمريكية، مثل جيمس ثيرر، شيرود اندرسون، أرنست همنغواي، جون شيغر، عزيزوف، جون أبنديك، دونالد بارلم، توبيان وولف، وغيرهم

ثانياً: أن تتعالج القصة إحدى مشكلات المجتمع الأمريكي أو تحولاته الفكرية والاجتماعية، مثل: التمييز

أنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما تغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها



السردية الغربية (المرد الأمريكي)، هل من الممكن أن نتمكّن من هذه العلاقة التي تجمع المبدع بالترجم؟ وكيف نختار ما نترجمه؟ وهل اختيارنا يركز على الضامين أم يعتمد معايير أخرى مثل الأسلوب، والتقنية، واللفة...؟

- نعم، ترجمت بعض النصوص التي أعجبني جداً وفمنيت أن يشاركني القارئ العربي في المتعة واللذة، ولم يكن اختياري في الأساس قائماً على خلة مضبوطة بل وليد المصادفة واهتماماتي الشخصية. فنقلنا كُتّ طالِباً جامعاً، أمضيت عطلة في

الإسلامية، تماماً كما تزيّن أمتدّة الجملات الأوربية في القرون الوسطى بزيّ الشيوخ المسلمين في جامعات قرطبة وإشبيلية، فالمرهضة تراث مشترك بين مختلف الشعوب، ولهذا لا يخص بعضهم الحضارة بأمة من الأمم وإنما ينتموا بـ "الحضارة الإنسانية".

• كيف تختار عناوين قصصك؟ هل هي تكتيف للنص أم جزء من النص؟ هل تجد صعوبة في الاختيار؟ وهل تعاني من هذه المهمة؟ وماذا يعني لك العنوان باعتبارك كاتب قصة قصيرة؟

- العنوان هو من عتبات النص، وأنا أصدّه جزءاً أساسياً من النص، تماماً مثل اسم العلم الذي يميّز صاحبه عن الآخرين، ولكن لا ينطبق الاسم على المسمى دائماً. وأنا لم أتوصل حتى الآن إلى قاعدة ذهنية تمنيني على اختيار عنوان القصة.

• يقول خوان غويتيسولو: "إن الكاتب الذي يأخذ عمله مأخذ الجد يواجه منذ البداية، وجود الشجرة التي يطعم إلى تصنيدها، وخصوصاً إلى إغناء حياتها..." ما هي، إذن، شجرة الأنساب التي تنتمي إليها؟

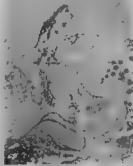
إذا كان المقصود من شجرة الأنساب التي تسأل عنها المدرسة الفكرية أو السردية التي انتمى إليها والكاتب الذين أشعر بأنني أقاسمهم الأهداف والوسائل، هنا وحيد مقطوع من شجرة، كما يقولون، وإنما تغذى على ثمار جميع الأشجار التي أستطيع أن أراها أو أتمكّن منها. عدا السامة منها. ولا أتصور وجود مطابقة تامة بين كاتب وآخر في القيم والأهداف والتقنيات والوسائل بما فيها اللفة.

• ترجمت العديد من النصوص

الترجمة على النقص

الحب والإدمان والجنون

ورقات في طيعة (لكتاتبة لأدوية)



العنصري، الحروب العدوانية كالحرب الفيتنامية، العنف والصداقات، معاملة كبار السن، الأروثة كمرض نقص المناعة، الشكر والمفردات، ضرب الزوجات، إلخ.

ثالثاً، أن تمثل القصة إحدى المدارس الفنية في السرد الأمريكي، كالواقعية، الواقعية القدرة، والاطمئنان، والسريالية، وما بعد الحداثة، وما إلى ذلك.

الترجمة في بلادنا العربية هندية وليست مؤسسية. هليست هنالك مؤسسات تترجم الكتب الأجنبية إلى العربية، والكتب العربية إلى اللغات الأخرى وفق خطة مدروسة تحدد الأهداف والكيفية

والنوعية. الاستثناء الوحيد هو ما حصل في مصر مؤخراً من إنشاء المركز القومي للترجمة برئاسة الناقد الدكتور جابر صنفور، ولم نطلع على منهجية المركز بعد ونتمنى له التوفيق.

• هل تحسن أن هنالك تأثيراً لما تترجمه على إبداعاتك القصصية؟ وأين يتجلى ذلك في نظرك؟

– الإنسان كالحاسوب، أو الحاسوب كالإنسان، فكل ما يدخل في الحاسوب من بيانات يمكن معالجته وفق البرنامج واسترجاعه على شكل معلومات مُخرجة. أو ينهي القول الحاسوب كالإنسان، فجميع المارف والخبرات والتجارب التي يكتسبها المرء تؤثر في توجهاته وسلوكه وأفعاله. وقد يكون ثمة تفاوت في ذلك بين شخص وآخر بسبب الفروق الفردية.

واشغالي في الترجمة، هو الآخر، أثر في كتابتي بلا شك. وقد لاحظت أنني إذا كتبت قصة قصيرة بعد فترة وجيزة من ترجمتي لإحدى القصص القصيرة، فإني قد تأثر. بقصد أو دون قصد، بوعي أو بلا وعي. بأسلوبها أو تقنياتها أو حتى استعاراتها أحياناً.

النقدية، سواء في المشرق أو في المغرب، كيف تقيم هذه القراءات؟ وما أثرها على كتابتك الإبداعية؟

– أشعر بالامتنان لأصحاب القراءات النقدية الذين تناولوا نصوصي، فالقراءة النقدية تنحّ للفت فرصة التناصح والتكاثر ونهيه حياة جديدة، وفي الوقت الذي أعزّز فيه بهذه القراءات، فإني لا أستطيع تقييماً، بل هي التي تقيم نصوصي. فعندما يُشرّ النص، يصبح في حوزة القارئ والناقد، والجهزة سند الملكية، كما تقول القاعدة القانونية. وبذلك النص كلّ الحق وكل الحرية في تلقيه، وتأويله، وتقييمه، والحكم عليه. وتباين المقاريات النقدية إثراء للحركة الأدبية.

• يقول ريلكه (Rilke)، "لا تُصنع الأبيات الشعرية من صوافف، بل من التجارب. لكي تكتب بيتاً شعرياً واحداً، لا بدّ من مشاهدة مدن كثيرة، وناس كثيرين، وأشياء لا حصر لها..." من خلال نصوصك القصصية نرى أنك تعتمد كخلفية لكتابتك المعيش، أي التجارب التي عشتها، أكثر من اعتمادك على القروء..

– أحسب أن المصادر الرئيسية للفتّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال. فهو خلطة من هذه المراجع، ولكن هذه الخلطة تختلط من مبدع إلى آخر من حيث اعتمادها على أحد هذه المصادر الثلاثة أكثر من غيره. والكتاب الجديد هو الذي يمتزج من هذه المصادر بمقادير تجعل من خلطته خلطة سحرية تأخذ بلبّ القارئ وقبته. وعلى الرغم من اطلاعي على الأدب السريدي المائل بشكل عام، فإننا أخضل أن أستخدم ما أكتب من تجريبي الشخصية وأحاسيسي الداخلية لتحتفظ حروفي بوجه المماناة وحرارة الصدق.

• كاتب من المغرب

المصادر الرئيسية للفتّ عموماً والعمل الأدبي على وجه الخصوص ثلاثة: المعرفة، والتجربة، والخيال

وهذا النوع من التأثر والتأثير يدخل في باب التناص، كما تعلم. ولكن لم يحدث أن تأثرت بالحكاية، إلا مرة واحدة.

ومن جراء قراعتي لأعمال أرنست همنغواي وترجمتي لبعضها، تعلمت بعض تقنياته السردية. وأنت تعلم أن همنغواي كاتب محترف أمضى حوالي خمس سنين في باريس وهو يتعلم أو يجرب تقنيات سردية جديدة. وقد ذكر ذلك في كتابه "الوليمة المتقلّة" الذي يمدّ رواية سير ذاتية تتناول حياة همنغواي في باريس بين سنتي ١٩٢٢ و ١٩٢٦.

• تناول النقد نصوصك القصصية بشكل لافت، وإن تباينت هذه المقاريات



سيرة الصخر

د. سهند ميهييت

الزهاب

جنوب الأردن إلى البتراء وطول طريق تمتد من عمان وحتى منطقة الحسنية ينتابه إحساس بالقلق، ثمّة بقايا لأشياء مفقودة: سكة الحديد التي قصفت عمرها مبكراً، سبول الماء المتدلّدة، شجر يابس ولم يبق منه إلا رائحة لثوت في عروقه، هناك ثمّة ما يحيل الأرض إلى موات.

وما يكاد للمار عبر الدرب يحيد عن الطريق الصحراوي إلى الغرب عمر بلدة الشوبك فإنه ما يلبث أن يدرك التحضر والخصرة معاً، وفي نهاية الطريق قبل البتراء وبعد الشوبك، يكون للمار أمام خيارين، إما أن يسير يساراً في صعود إلى أذرح حيث الجبل المعروف بجبل التحكيم، حيث حوار الشرعيات كان بين أبي موسى الأشعري وعمرو بن العاص، أو عليك أن تنحدر يمينا صوب البتراء ذهاباً إلى الصخر للتكوم يمينا وكأته كان سائلاً هبط من السماء ثم جف

وليس بعيداً عن المكان إلى الجنوب الشرقي من أذرح تقع الحميمية، هناك كما يرى الكاتب مفلح العدوان: «ثمّة مثلث مقدس شكل مخاضة الأمة حين كان تختار بين خام أبي موسى الأشعري وأجنحة جعفر الطيار وولادة أبي جعفر المنصور بين مؤنّته وأذرح والحميمية». نعم، كان التكوين الأول للدول الأسورية العربية، هناك أشاح العرب بوجههم لدولة الدعوة وبدأوا باستعادة الملك العربي، وكان البسائط الأول لها حرفاً بنطياً عربي الهوى، وفي ذات الوقت الذي كان ينعقد فيه حوار الشرعيات كان في دمشق ثمّة وائب للسلطة محتج بقمصين ابن عمه عثمان.

في البتراء قصة حكي، حيث الصخر هو العنوان لكل شيء، وفي كل أثر هناك سطر أو حرف ينطى كتبه إما مسافر أو محارب أو تاجر أو رما ركبدار أو عاشق، هناك ثمّة رب هيئت له كوى من صخر في طريق السيق، وهناك نقود صكّت نظهر عليها صور الحارث الثالث والرابع، وثمّة قصص حب وراء الصخر مدفونة بلا صوت.

ثمّة مستحيل في البتراء تلك الروح السائرة لدى أبناء المنطقة من يدركون بحسبهم وحسبهم وقراسنتهم حاجة الزائل، هناك يمر رؤساء الدول في مؤتمر نوبل من أمام البيوت والحلات، وتتكرر لدى الشباب قصص عجيبة، حيث تبدأ الضيافة لأي رئيس بشاي بدوي (مليء بالسكّر) وتطول الجلسة إلى أن يأتي الحرس الرئاسي، هذا ما حصل مع السيد عبيد النوافلة والرئيس الأميركي بل كلنتون قبل عام في مؤتمر الحارثين على جوائز نوبل، يوماً أدرك عبيد حدس الرئيس فقال للنادل احضر الشاي البدوي الذي طلبه الرئيس كلنتون ولا تصبه إلا أمامه، وشرب عبيد قبله، عندها ضرب كلنتون على كتف عبيد، وضعك لأنه عبيد أعطاه الأمان في الشاي.

كثيرة هي القصص هناك، مثلاً لورا بوش زارت عبيد النوافلة بعد أن سمعت عنه من صحفائها، وبين هذه الغصة وتلك ثمّة سرد طويل يتلى في ليالي البتراء الطويلة ذات الصمت اللطيق، وذات الغروب المربع الذي قد يفقدك الإحساس بالدهشة، أما الشجر فهو غير متوقع، هناك تطل الشمس من جوف الصخر ترتق كعروس بحر وسط الأمواج.

بيت الأنباط أو الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري هو قصة نجاح حقيقية في البتراء وهو بحسب ما تقول مريم النصرات حلم بكل ما فيه من جمال وهي ترى أن عروبنا ختم علينا الدفاع عن الأنباط وإرثهم، وترى أن بيت الأنباط سيكون له أثر كبير في حياة الناس والثقافة والتشغيل وتضيف: «لا أفكر كم من الدخّل ستجلب البتراء، لكن أفكر بالشبي الذي يجعل البتراء كياناً نابضاً باستمرار» في البتراء لا يوجد كثير حديث عن الاستراتيجيات والخطط الشمولية، بقدر ما يوجد لدى الناس أحلام تستحق التوقف عندها والتمعن بها، هناك أيضاً بدأ حلم الحارث الرابع قبل مئات السنين، وهو رما لم يكتمل بعد، ولكنه يظل نصاً مؤسساً في سيرة الصخر النبطي.

الإمارات وهو من أرسى بعضاً من رؤاه النقدية في كتابه، الرواية الإماراتية، وأثنى الكلام المصادين عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة.. إضافة إلى كتابه الهام ممالك أخرى للحرب في القصة العربية القصيرة (٢)..
ويبدو أن مقولة باشلار: (الشعر حلم يقظة مكتوب) قد أغرته للإقامة في بيت القصيدة أو ربما مقولة هيدجر في أن الشعر هو التسمية التأسيمية للكائن والجوهر الأشياء (٣) قد دفعت به للكتابة الشعرية التي سنها في هذه الدراسة التعرف على دعوى خطابها واستكناه مرامي الصورة في قصائدها المائلة في ديوان يأتي من جهة الشوق الذي أول ما يسترعي الانتباه فيه، عتبه النصبة الأولى المتمثلة بالعنوان كما يعبر الميمولوجيون إضافة إلى الشاعر أحمد حسين حميدان، الذي يطالعنا على متن الغلاف بالحاءات الثلاث، كما يظهر في اسمه،

تجليات الخطاب الشعري في قصائد «يأتي من جهة الشوق» للشاعر أحمد حسين حميدان

أحمد حسين حميدان

حين يأتي الشعر من جهة الشوق تنسيك
القصيدة الجهات الأخرى بعد أن تأسرك
بثنية حروفها وهي تجيء على براق
الأخيلة من سدة السحر والبهاء
لتليس أجمل الكلمات... وحين
يشيد شاعر مرموق مثل أدونيس
بهذه القصيدة وهي تنثر عليه
من مبدعها أحمد حسين
حميدان في (الهوليد
إن) في الشارقة عام/
٢٠٠٢/ تفريك وتراودك
بعدها أطلت من غباها
وخرجت إلى العلن مع
قصائد أخرى في ديوان
صدر مؤخراً في القاهرة (١)



أحمد حسين حميدان

بعد العديد من الإبداعات
الأخرى المتنوعة شاء الأديب السوري
أحمد حسين حميدان أن يبقى من
خلالها خارج التصنيفات المنضوية
تحت جنس أدبي معين فهو الحائز
مرتين على جائزة اتحاد كتاب وأدباء

« وأبت في كتاب القرية ملامح السحر
التي كانت مخبئة عن ناظري في أرض
خلقت من طينها في أحسن تقويم،
فكُتبت لها على سطور السفر قصة لا
ينتهي فيها الهيام، وقصيدة لا يستقر
فيها العشق والغرام إلا بالوصول
واللقاء... » (٥)

وأول قصيدة يطالعها بها الديوان هي
« سيدة السفر »، وفيها يفتخر الشاعر
أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر
لغة شعرية غير مسبقة أخذت من
دم معاناته قوام الصورة الشعرية التي
أهداها لزوجته، يوم اضطرت لمفارقة
الإمارات والمودة إلى حلب مؤقّتا، وهو
الذي لا يستطيع على فراقها صبرا.
فانثلا لها:

ترحلين أيتها الملكية

وكحل القصيدة

في عينيك

يلد من الهجر

وصدّ الخافي

فمن ذا

يشدّ دهم فؤادك

عن يومي

ويفقد وردة العشق

يفني... » (٦)

إن الدارس المدقق لهذا القطع
الشعري وغيره أيضاً من أشعار
حميدان، سيجد متواليّة من الصور
الفنية، التي لها أول وليس لها آخر،
كما سيلحظ تقريباً في اللغة، وهذا
التقريب ليس هدماً وإفساداً، ولكنه
إعادة بناء للغة ومفرداتها : إنه
التقريب الواعي والموظّف والهادئ،
والملتصّد إلى أمثالك حقيقي لتأصيص
اللغة ومفرداتها، وهذه المسألة قد أشار
إليها الشاعر السوري « أدونيس » في
كتابه النقدي المهم « مقدمة في الشعر
العربي الحديث »، وأكد من خلالها أن
الشعر يجب أن يكون إعادة بناء للغة،
تجاوز كل ما هو منجز وقديم، إذا ما
أراد صاحبها أن يبلغ مرتبة الإبداع
وال تجديد.

وإذا ما عدنا إلى القصيدة نجد أن
زوجة الشاعر مليكة متريّة على عرش
القلب، وهذه الملكية تجهر على الرّجل
القائل ومن غير الشاعر / الزّوج /



يفتخر الشاعر أحمد حميدان أحزانه وأشواقه، وينثر لغة شعرية غير مسبوقة أخذت من دم معاناته قوام الصورة الشعرية

قلبه وروحوه، كما أن عناوين القصائد
جاءت تؤكد على ذلك، من مثل: سيدة
السفر، صمار اسمك الغريب، وأحل
أتت والمسافر أنا، أرض الغناب، سفر
المشتاق، الوداع الأخير...، ومما لا شك
فيه أن القرية والإقامة في الإمارات
العربية لمدة تزيد عن خمسة عشر
عاماً، قد أشعلت في قلب الشاعر نار
الحب والشوق والوجد ولعلها قد أرتت
ذلك الجمال البهي والباحر لمعنيته
« حلب » وقد كان غائباً عن ناظريه
يوم كان مقعماً فيها. وفي هذا السياق
يقول الشاعر أحمد حسين حميدان من
خلال حوار أجرته معه الأدبية الحليبية
« بيانكا ماضيّة » ونشر في مجلة « رأس
الخيمة »: القرية بالنسبة لي كانت كتاباً
طالعت فيه أبجدية الحب، وقرأت على
سطوره أغنيات جديدة للشوق إلى وطن
ومدينة فيها مسقط قلبي »، ويضيف:

والحاء حرف مهموس، ومخرجه من
وسط الحلق، وهو الحرف السادس من
حروف الهجاء، وإذا ما أضفنا عشق
حميدان وجنونه في أسرته « حلب » صار
رجل « الصامت » الأربع...، وحين نلج
إلى سياق خطابه الشعري نطالعنا لفته
المتفجرة والمتشظية في كل الاتجاهات
وهو ما يتكرّنا بلغة الشاعر الكبير
« محمود درويش »، مع الفارق الواضح
في تجرية الشاعرين، وإذا ما أضفنا
إليهما الشاعر « أدونيس » عرفنا أن
اللغة عند حميدان ليس لها بداية
ولا نهاية، وأنها سرّ الأسرار، ومفتاح
الإبداع...

وقبل أن يطال علينا بقصائده، يهدّد
لنا بافتتاحية بمنوان:

« فاتحة من ورد عينها »، مشيراً
إلى أنها مقدمة للكتاب، وليست من
قصائد المجموعة، ومع ذلك فإننا نرى
في هذه المقدمة نصاً شعرياً نثرياً على
درجة عالية من الإبداع والتجديد.
يقول فيها:

أنا من يدخل كروم اللغة

في الصباحات الأولى

وفي المساءات بلا استئذان

وأنا من يأتي من جهة الضوق

ويتسلل من أبواب الليل

إلى ودة الكلام

المرآة التي استولت على كلي

وملاقتي ضميراً وسحر... » (٨)

سنة وصمرون نصاً شعرياً في
قوام الديوان، وإذا ما أضفنا المقدمة،
وحسينها نصاً شعرياً صار عندها
سبعة وعشرين، تمتد على أكثر من مئة
وعشر صفحات من القطع المتوسط.

ويلاحظ الدارس أن القصائد مكتوبة
بين الأعوام (١٩٩٠ - ٢٠٠٥) م، وقد
تم إنجاز معظمها أثناء تواجد الشاعر
في الإمارات العربية المتحدة، ما عدا
المقدمة وثلاث قصائد كتبها الشاعر
في مسقط قلبه وروحوه « حلب »،
وعلى هذا الأساس فإن القرية والسفر
والرجل هي القاسم المشترك الأعظم
للقصائد، والبصمة الأكثر تميزاً
في أشعار حميدان، ولهذا نجد في
مجمعه الشعري كثيراً من الألفاظ
التي تشي بنار القرية، التي تستمر في



العاشق/ المقتول يوردة عشقه؟

إن فراق الحبيبة/ الزوجة كان مثل حكم الإعدام بحق الشاعر، ولذلك فهو يرى في الليل حبلاً يتدلى قبل الغروب، لينفذ فيه حكم الموت. وفي ذلك يقول الشاعر مخاطباً توأم روحه:

وتسافرين صوب حدود البحر

ترتديك الأضنيات

وأرحل أنا

بين ضفاف الحلم

تجللني الأمنيات

هاجاني حبل الليل

تدأى قبل الغروب

شدّ خصص عينيك عني

هأالي أين تُفك الغمام

دليني

أين التاك

أنت يا مليكتي

سيدة السفر. (٧)

والكلام عند الشاعر حميدان عالم قائم بعد ذاته، وهو الوجه الآخر للغة؛ فإذا كانت اللغة هي ذلك المسفوح فوق صفحات الكتاب والمجلات والمصحف، فإن الكلام هو ذلك المترافص فوق الشفاه، المنطوق بكل اللغات، لذلك نجد غزلاً خاصاً من الشاعر بالكلام، وقد استعطفنا أن نصفي له في قصائده الأخرى: وردة الكلام، عصفورة الكلام، منقار الكلام، أنثى الكلام... وهذا يدل على أهمية الكلام في المعجم الشعري لديه.



وفي قصيدته المبهمة « عصفور الكلام » نجد أيضاً ما جسس السفر والتمد والغياب يلح من جديد، وتكرر لدى الشاعر الفاظ مثل: طار، بهما، شردت، الغياب، مدن الروح، غاب، وخرجت، الحصار، الخ....

إن الشاعر عصفور ينثر ورد الكلام فوق أغصان روحه المندبة، المكتوبة بنار الهجر والغربة والسفر:

بعيداً

إلى دمه

طار عصفور الكلام

كسر الصمت

غنى

تلح الغربية أكثر فاكثر على الشاعر إنه غريب هناك في « الخليج » تأشبه بين عشرات بل مئات الجنسيات السوافدة، وصار غريباً في مدينته

بكل ثقلها على روحه، يهرب إلى حضن والده، مثل طفل صغير، ليجد فيه الخلاص، والملاذ الآمن، والحضن الدافئ، وهو يخاطبه:

إليك

يا أيها المليك

جئت

أفتح أبواب الليل

إلى جرح الصقار

فاخبرني

لن سأسكو هؤلاء

إنهم يسرقون مصابيح وجهك

من دمي

يرقصون

كلما هبت رياح السموم

لإطفاء الشموع. (٩)

وتلح القرية أكثر فاكثر على الشاعر، إنه غريب هناك في « الخليج »، تأله بين عشرات، بل مئات الجنسيات الوافدة، وصار غريباً في مدينته «حلب» التي يشعشعها حتى النخاع، ويعملها نسفاً يجري في دمه؛ وعطلة الصيف التي يقضيها مع الأهل والأصعاب سرعان ما تعصف، وما إن يرحل المسافر حقايب مسفره، حتى يلهمه الصيف العطلة، ويجد المسافر نفسه يهزم حقايبه من جديد، ويلهجة تفريرة لتضج بالحنن، يستسلم الشاعر لتقدر الأهم، ويناجي روحه بقوله « صار اسمك الغريب » ونقتطف من هذه القصيدة:

كلهم رحلوا

إلى جزر اللائ

الآن

وحده

خرجت

من جلد القبيلة

كنت غريباً

وصار اسمك الغريب

لم تربلاد العجايب

تفاحة من اليافوت

ولا دائية من عنقايد الذهب. (١٠)

ويلجأ الشاعر إلى استهزام التاريخ العربي المجهد، ليقبض منه شملة

وفي الكروم أدين
شردت عن مرأياها
عروس الفصول
وفي مينيه
كحل الغياب شفا
تاه ربيمه

في مدن الروح. (٨)

ونجد من الوفاء أن تشير إلى تلك المتلازمة من الصور الفنية، والتي لا تشكل تراكماً مجانياً، ولكن تجانساً وثقافاً وتفاعلاً فيما بينها، لنقدم لنا القصيدة، في نهاية المطاف، في أيهس حلها ومسورها؛ فالكلام عصفور، والصمت ينكسر، والكروم تثن، وعروس الفصول تشرد، وكحل الغياب يفقو، ويته في مدن الروح..

إن هذا التآلف والتجانس في نثائية تلك الصور الفنية يشكل ما يمكن أن يسمى « خلطة سرية » من الألفية، تميز الشاعر حميدان عن غيره من الشعراء، ولعلها تذكرنا بجيل الرواد والمماثلة الذين كانت الصور الفنية والإبداعية لديهم سلسلة تكاد لا تنقهي، من أمثال عمر أبو ريشة، ومحمود درويش، ونزار قباني...

ويبلغ « التوتر العالي » للغة ذروته في قصيدة « يأتي من جهة الشوق » وهي القصيدة المهداة إلى روح والد الشاعر، الذي ملك جهات الشوق في قلبه، ثم رحل، والتي تحمل أيضاً عنوان الديوان.

وحين تحاصر القرية شاعرنا المرهف الرقيق المشاعر والأحاسيس، وتضنط

أنتى الكلام

مباحث في القصيدة النسيوية الإماراتية الحديثة



لن تركتها القبيلة

في ليل الحصار

سقط السيف على الجدار

وعلى الرمال

دم القصيدة (١٢)

ومن الإسقاط التاريخي إلى الاقتباس من القرآن الكريم، ذلك الإرث الخالد والشري والعظيم، وشاعرنا حميدان مثل النحلة تمص رحيق الكلام من هنا وهناك، ومن كل زهرة فواحة، ووردة معطرة، وفي قصيدته المميزة « آهيك على هيكل دمي ملكا » يلج عليه هاجس الرحيل، والمراكب التي تحمل بهيدا عن الوطن، فيرى في وطنه جنة وفريوسا مفقودا، ويرى في غريته أنهارا من الجحيم لا تطاق، يقول الشاعر مخاطبا

تضيه ليئنا اليهم والطويل، ويجد في « عنتره » معادله الموضوعي كرمز غني في أبعاد الدلالة التي شكلت في تاريخنا العربي والإنساني انعطافة هامة في الثورة على الرق والعبودية التي أحاطت بفترة بسبب سواد بشرته وهو ما جعله يخوض بذاته معركة الحرية ويكون فيها الأسبق في التنديد - بما يسمى اليوم - بسياسة التمييز العرقي المنصري. وفي استلهام ذلك يقول الشاعر في قصيدة « عنتره »:

قالوا بعد حرق الخيام

أغارث

على عيس القبائل

وقالوا

سيد القوم

يحمل بالنصر

لكنه لا يقاثل

أطلق عنتره صرخته الأخيرة

يا عيل

يا أسرتي

وأنت الأسيرة

من ترك هطرك للغريب

وكحل عينيك

بفي أي العين (١١)

ولعلنا يمكن أن نخلص هنا نوعاً من التوحيد والتناس بين عنتره / والشاعر نفسه، وبين المحبوبة عيلة / وحلب، وكذلك بين معاناة عنتره القاسية / وأغتراب شاعرنا عن وطنه؛ إن هذا التماس « الروحي » غني جداً وثري، ويمكن إسقاطه أيضاً على ما ضاع من أراضٍ ومقدرات؛ لقد استكرر « عنتره » و«ع » عيلا « في الأسر بيد الأعداء، فكيف نقبل نحن ونرضى بوقوع أراضينا ومقدراتنا بيد الأوغاد والأعداء؟

لذلك نرى الشاعر يقدم متواليه من الأسئلة الاستكبارية حول الأسيرة الغالية « عيلة » وهي هنا معادل موضوعي للأرض والمرضى والشرف وكل المقدرات:

والضفائر الجميلة

يا سيني

لن ستكون

حبيبته الخالدة « حلب »:

أنت يا سيدة الدنيا

جنة

كلما أتيتك من جميعي

لأسترد من سارقي

فاكهي المشتاة

رمثني الجحيم إلى الجحيم

كلما هز إليك قلبي

بفمن الحلم

تساقط عنقايد السمير (١٣)

ويضخ الاقتباس في المقطع الأخير من القصيدة من سورة مريم، وهو اقتباس موفق، إن دل على شيء فإنما يدل على عمق مخزون الشاعر من الموروث الديني والتاريخي والأدبي، وهذا ما يكسب نصه الشمري غنى وبراء، ويمسه بسمة التجديد والابتكار، مع عدم التطرّف بالأصالة والتراث.

ولعل القصيدة الأهم والأغنى في الديوان كله قصيدة « يوم آخر لمن الشوق » إن هذه القصيدة تهزّ القارئ والسماع، وإن استمع إليها عشرات المرات، لأن الشاعر كتبها بدمه، وجراحه المفتوحة، في كل الاتجاهات - فقد شكل سقوط بغداد - عاصمة الخلافة العباسية - نقطة سوداء في تاريخ الأمة الصنيعة، ولمل ذلك يتركنا جميعاً بسقوط بغداد على يد المغول سنة ٦٥٦ هـ، كما يتركنا بسقوط « غرناطة » آخر ممالك العرب وحواضرها في الأندلس، وإذا ما أضفنا إلى ذلك ما يعانيه الشاعر من آلام الغربة والحنين، واليأس عن مستقبل القلب « حلب » رأينا هذه الضغوط الصنيعة والألمية تتقاطع كلها، وتشغل في مضغة القلب، وتستمر في محيط الأضلاع والصدر.

إننا أمام لوحة تشكيلية خطوطها؛ الاجتياح / الاحتلال / المسقوط / الغربة / الرحيل /... ومرة ثانية يلوح الشاعر حميدان بالقرآن الكريم يقتبس منه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وما هو يرتجف وجهاً، ويهذي ويناد أمه وحبيبته حلب قائلا:

دثريني يا حلب

زمنيني

بهدم يدك أحلمي



لعل القصيدة

الأهم والأغنى

في الديوان كله

قصيدة « يوم

آخر لمن الشوق »

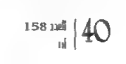
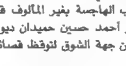
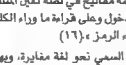
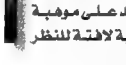
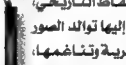
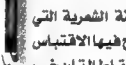
في مرایا الشعر أطيافاً من الصور
والحمانی الغافیة فی عتمة المجهول
والفتیاب..

• أکابی سوری منهم فی الکویت

- ١) مدی مای مر جهة الشوق للشاعر أحمد
حمید صمدی - إصدار: مركز الحضارة
للتراث - الصادر ٢٠١٠
- ٢) صوبت لاند - الشاعر أحمد حمیدان
الکویت - فی هذا البحث شهور إلى - ديوانه
«المرح» - إصدار دائرة الثقافة والإعلام -
المشاركة ٢٠٠٢
- أش الکلام - دراسات فی القصيدة السوریة
الاماراتیة القصیدة - إصدار
دائرة الثقافة والإعلام - المشاركة ٢٠٠٤
- معارف أخرى للحرب فی القصيدة العربیة
القصیدة - دراسات - إصدار اتحاد الکتاب
العرب - دمشق ٢٠٠٦
- ٣) معارف متعلقات - مصوص وإصدارات فی
العلمیة والأدب - حیدرة المصباحی
- عدد ٢٩٩
- ٤) مای مر جهة الشوق - شعر - أحمد حسن
حمید - المقدمة ص٢
- ٥) معارف رأس الشیفة - الإشارات العربیة
المستمد العدد ٥٢ - کنزیر / نشریر / أول
- ٦) دور الأربعة بھاکة مصیبة مع
الشاعر أحمد حسن حمیدان
- ٧) دیوان مای مر جهة الشوق قصیدة سیدة
السور ص١٠
- ٨) المرحع السابق قصیدة سیدة البحر
ص١٦
- ٩) المرحع السابق قصیدة سیدة الکلام
ص١٨
- ١٠) المرحع السابق قصیدة سیدة مای مر جهة
الشوق ص٢٠
- ١١) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٢٢
- ١٢) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٢٤
- ١٣) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٢٦
- ١٤) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٢٨
- ١٥) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٣٠
- ١٦) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٣٢
- ١٧) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٣٤
- ١٨) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٣٦
- ١٩) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٣٨
- ٢٠) المرحع السابق قصیدة سیدة ص٤٠

أحمد حسين حميدان

أحمد حسين حميدان



خذي عني برد الفصول

أنا المطرقة من جنتي مرتين (١٤)
لم يسمد لنا الأمل وعذائنا، والعراق
الشقيق يلاقي مصيره المحتوم وجداً،
بلا رفيق ولا معين:

في جسدتي
دجلة يركض وحيداً
إلى نخيله المستباح
وعلى مشارف روجي
يأتيك هلال مكة مضرجاً بالهموم
وتتوأس بدمها صخرة النبي.

لذلك نراه يتوجه بكل اللهفة والحنن
إلى « حلب » يخاطبها ويسألها حائراً
تأثلاً وقد ملأها سهره، وانكمسر قلبه:
هاساني قريشا

إلى أي تيلي ستسلم صبيحنا الجديد
واساني يثرب من دم عثمان
ورأس الحسين
دثريني يا حلب
سامحييني أنا الباكى على غرناطة
مرتين.

ورغم المسارة والفجيعة لا يفقد
الشاعر الأمل بالقد، ولهذا نراه يوقد
شموع الأمل، ويطلق بكل الشوق واللهفة
لقمر أصبح ونجمته:

ومن آخر الليل
خذي شعوم دمي
أنا الراكض

من موتى إلى موتى مرتين
أنا المشتاق لقمر الفجر
لنجمه أصبح مرتين. (١٥)



إن هذه التوليفة الشعرية التي يمتزج
فيها الاقتباس بالإسقاط التاريخي،
مضافاً إليها تواليد الصور الشعرية
وتناغمها، يؤكد على موهبة شعرية
لافتة للنظر عند أحمد حسين حميدان،
ويثبت، بما لا يدع مجالاً للشك،
أنه شاعر موهوب، شاعر بالظنرة
والسليقة، وما قنن الأدب والثقافة
التي يتعاملها من نقد وقصة ومقالة
إلا شكلاً من أشكال حيانة تلك الحالة
الشعرية التي يجسدها حميدان، الذي
لم يخالف إلا ليكون من أجلها.

ولا نجد في هذا السياق خيراً من

الاستشهاد بقول الشاعر السوري
المعروف « مصطفى النجار » وهو
يحدثنا عن تجربة الشاعر حميدان
فيقول:

« النص ينهني لدى حميدان في
مجموعته يأتي من جهة الشوق إلى
انحياز المطلق إلى لغة جديدة، وصور
جديدة، لا تمتد على الوضوح الواضح،
ولا تعتمد على لغة تقريرية مباشرة،
بل يتحكم بالأضواء والأنوار في رسم
نصه. ثمة مفاتيح في نصه تدل على الخلق
على الدخول وعلى قراءة ما وراء الكلمة
وما وراء الرمز » (١٦)

بهذا المعنى نحو لغة مقابلة، وبهذه
التركيبة الهاجسة بغير المألوف قدم
الشاعر أحمد حسين حميدان ديوانه
يأتي من جهة الشوق لتوقظ قصائده

النص المكتوب بمواجهة النص المرئي

علي السوداني

القصة كانت وقعت قبل أزيد من شهر. كان عنوان الحدث « مبدعون عراقيون في عمان » كنا ستة وكنت أحدهم بصحبتهم. منح كل واحد منا عشر دقائق كي يقول شيئاً عن تجربته العمودية أو يقرأ شيئاً منها وقد فعلنا ذلك مخلصين أو قافزين مكرهين فوق حاجز زمن العشر دقائق، ولأنني كنت اجلس على كرسي لصق كرسي التي قدمتنا للنظارة بأجل تمبير، ظهرت صورتني في اليوم التالي على ثقافات أربع صحف يومية، ما خلف تألياً راحة وبهجة وفخراً على مجلس العائلة والجيران وناصر الكوا وسالم الماوسرجي وحسنين ابو الفلافل والحاجة أم هادي التي علقت مفتاح بيتها العتيق بفلسطين فوق رأسها، بعد أن أخرجت منه بغير حق قبل سنتين سنة. الواقعة التي اجيء عليها الآن كانت وقعت على هامش معرض عمان الدولي للكتاب، وشافتها جهمرة عديدها تأرجح بين الأربعة والخمسين، إذ كانت ثمة تسريبات مؤلفة من القاعة من أجل شغل نفسين من سيطرة أو رشف هنانج كهوة أو تلم ما يمكن ثلثه من زمن العصرية. من المكبوسين في بطن الغرفة كان ثمة أربع محطات فضائية وثلاث صحف ومراسل جاد وموظفة دينها وديدها رش ابتسامات عنيدة وحميمية تفسيرها الأولى - الابتسامات - أن لا تهنوا ولا تحزنوا فلقد حضرتمكم الصفوة. جمع هؤلاء سيكون نحو خمسة عشر آدمياً فإذا ما القصناهم من عدد النظارة الكلي، فسوف يتبقى خمسة وثلاثون وهؤلاء - حتمكم الآلهة - إذا ما قسمناهم على عدد المبدعين العراقيين الستة القائلين بأبواب الكاميرات، ستكون حصص المبدع الواحد، ستة أودام ينقصهم ساق على وجه الدقة والحلال، وقد يختلف الرواة ونقله الحادث تألياً فيقول قائل منهم أن هذا الكتاب قد جذب تسعة من الجهمرة وذلك قد منقط أربعة وتلك قد فازت بخمسة، إلا أن هذا التفكيك لا يلغي فضيحة غياب القوم وإدارتهم ظهورهم للقصة وللرواية وللقصيدة وللوحة وللنص المكتوب المقروء وقد فضلوا عليه النص المرئي الملون المتحرك، ومن أشهر المرئيات في يومنا المسخم الذي نعيشه، مسلسل متفرج مزجج بطله ولد وسيم اسمه مهند ويطلت بنت وسيمة اسمها نور والناس تماينه وهي مقطوعة انفاسها في الليل، ويكررون عليه في عصرية اليوم التالي، وقد علمت فيما علمت تألياً أنك إن فارقت السلسل عشرة أيام ورجعت اليه في اليوم الحادي عشر، فأنك لن تواجه مضلة في التواصل معه بسبب أن الحشو والمط والد والزائد والفائض هنا، أزيد من الجواهر والثيمة لذا يسير العمل بهدوء الى حلقته الخمسين بعد المائة ويحفف الضامر الى عتبة السند لأنه قرأ قصائده في حضرة عشرة))

وقع هذا كذلك، مع الروائية المصرية ميرال الطحاوي والشاعر البحريني علي الشرفاوي والشاعر اللبناني عصام الميرالد ثم في محنتهم الفعل الشعري المقروء على هامش معرض الكتاب إذ قرأ الشاعر أمجد ناصر ما تيسر من قصائد امتدت فوق جسد تجربته الشعرية كلها، ثم قام بتواقيع أعماله الكاملة التي وزعت على الناس بلا ثمن سوى سلة ابتسامات كما لو أنها كانت عزاءات وتراتيل حزن بموت زمن القراءة. قيل أن شهرتمون العموني كان شهراً مكتظاً بالفعل الثقافي والفني، فمن معرض الكتاب وحواشيه الى ملتقى مسرح الى تجمع نقدة الى معارض رسم ونحت الى استبوحات وظهورات وأسميات ومحاضرات وعروض أفلام وصولاً الى مهرجان عراقي بيت الشعر المزروع فوق جبهة المدرج الروماني، لذا تشتت الجمهور وفقد بوصلته. سيقال ما يقال وما لا يمكن أن يقال، لكن سؤال الأزمة سيظل يصيح بالناس أن عدونا الى زمان القراءة إن كنتم تسمعون!!

استخدامات

استخدام صغيرة بحجم راحة كف. اقول، أنا زالرها،
إني أعرف المدينة، رأيتها هي النهار ورأيتها هي الليل.
صحيح إن ليها يختلف عن نهارها، ليس بألوان
التوبيخ المتغيرة فقط، وإنما بألوانك الذين يفعلون
في الحداثة (العلامات في الهواء، والبرق مع ذلك في
ذاكرتي بضع نقاط ارتكاز، ولا أحتاج دليلًا. فكيف لا
تعرف راحة كف من نظرة أو اثنتين؟ ذلك إحساس
خادم، سرعان ما أتيبته بعد شارع أوصلني إلى قناة
البحر. في البحر، وجسر أحسن إلى الشارع
نفسه ثم اختفى. أعلى نفسي، أنا الزائر الذي لا يعول
عليه، بالقول، حتى البصارة لا تعرف راحة يد مارق
أو قديس من نظرة أو اثنتين.. سأبدأ، إذن، بتصنيف
العلامات، وأفرع هدني على الأرض والهمس الأبعاد كما
يفعل مخطمو المدن المتوحشون. أكتشف أن منظاري
حاصل من الجهات وملاحني الآتي يرتدي زعانف
خواص. إذ هذا ما أهتم به بصيرته الميكانيكية بفعله
أمام مياه ارتفع منسوبها. قناة وجسر وبنت مائل... هذه
هي العلامات التي اعتبرتها نقاط ارتكازي وصنفتها
في خانات منفصلة. ولكن هنا، بالضبط، يكمن غمائي
وتبدأ المتاهة. إذ لا شيء في استخدام أكثر من القنوات
والجسور، أبداً من المساحة التي تؤدي إليها كل الطرق،
أو هكذا يقال. أحدهم مرعباً صغيراً وأقول للنفس إن ذلك،
المقهى أو المطعم، أو تلك الدخنة التي تسفل الهواء،
كالت تطل على قناة في مربع يشبه هذا المربع. أصبح
الربيع شارعاً شارعاً ولا أصل، حتى لو سأت لن يفهم
على أحد، فاي قناة أقصد؟ استعيد صورة جسر وأقول
بالقرب من الجسر وأصحن منظاري ببقايا الفراسة
التي هجرتني. ولكن ذلك لم يفحني. فاي جسر هو
الذي أختبئ منه بين السمتلة أو الأنف؟ فالقنوات
والجسور في استخدام مثل الخطوط والشمعيرات
الدومية في راحة اليد. أنسى القناة والجسر كنقطة
ارتكاز وأقول، أه.. بالقرب من بيت ذي شكل حيدفي
يتدلى من السفحة أنظر جيداً. البيوت كلها، تقريباً،
تتدلى منها شتائل حديدية كخطاطيف القراصنة.

في وصف مدينة غير مرئية

مسجد فاصم

الماء وسجائله يتكرران ويتداخلان في مراقي المدينة. الماء في أمستردام، مثل الصحراء، متاهة. فإن استطعت أن تعلم الصحراء تستطيع أن تترك الترا على الماء. أتكبر أن رأيت بيتا مائلا إلى الأمام، بيتا يكاد يقع على وجهه. فأرفقه أمامي كعلامة مؤكدة. إن فعلت ذلك فأنا فعلا لا أعرف أمستردام. فأي من بيوتها لا يكاد أن يقع على وجهه؟ أي من بيوتها لا يستدرجه الماء الماكر إلى ضباكه المتظرة؟ أتذكر أني سمعت مهاجرا من بلاد الرافدين، دخل هذه المتاهة الخالية ولم يخرج منها، وسمي قنطرة هربها في نيل مترجع. سمعت كلمة أزيق. لا أعرف إن كان يسمى الجسر أو يتحدث عن لون الكواكيب التي تزاود الهولنديين في رابعة النهار. التسمية قد تكون مفيدة. قد تقرب الصورة من ذهن هولندي. قد تفسد حركات على ساحله كما تسحق الأمعات من سحرة من كسر دم أصبح خدات كثيرة. فلامستردام أكثر من لسان، وأكثر من حرف واحد توك منه الكلمات. للمدينة السنة متشعبة كالسنة بابل. هنالك، أيضا، من يفكر ببابل عندما يقف على نهر أمستل، صلاح، مثلا، الذي شجيت حروب بابل بخلن أنه في بابل رغم الغيوم الزاحقة في القبة القاتمة كقطمان من الأبقار الطائرة. عبد الرزاق المغربي التائه يذهب إلى بيته مستعينا بطواسين الحلاج. ليس هكذا. على ما يبدو، يصل الزائر إلى ما كشفته له أمستردام، ذات يوم أو ليلة، وحجبه. قلت لنفسه، ربما احتاج خريطة. رأيت كثيرين يفرون الخرائط أمام وجوههم ومضجون. لكن الخريطة متاهة أخرى..... ثم هذا الماء، هذه الشرايين الزرقاء التي تخترق الخريطة من كل جهاتها، هذه الأحزمة التي تلوق نوم المهملين بالفرق، كيف لي أن أقرأها؟ يمكنني أن أقرأ الكلمات، رغم تراصها والتباس معانيها، ولكن كيف لي أن أقرأ الماء؟ أقر الخريطة أمامي. أرى سبعة أحزمة زرقاء. أرى ألف هدية اتصال وانفصال، هناك متابع للخريطة. ولكنها رموز. علي أن أحل الرموز أولا. أبدا برمز يشبه القنطرة، فأقول هذا جسر. ورمز يشبه الشارية فأقول هذه قناة. ثم أرى سريرا فأقول فندق، ثم سينا محبقة فأقول،

* شاعر وكاتب أدبي مقيم في لندن

مسرحية رفاغة الطحطاوي يشير التقدم

د. أحمد زياد محبك



تجيم مسرحية رفاغة رافع الطحطاوي أو يشير التقدم مؤلفها نعمان عاشور عدة خصائص تميزها: فهي مسرحية تاريخية تسجيلية، وقد نهجت في استخدام وسائل فنية تناسب طبيعتها التسجيلية، كما عنيت بمرحلة تاريخية في حياة مصر، وأظهرت ما للشقافة والمثقفين من دور في نهوض الأمة، وأكدت أهمية هذا الدور، وقد عنيت بشخصية تاريخية لشقافة فذة، فصورتها في حياتها العامة والخاصة، وأظهرت ما بين

هذه الحياة وتلك من توافق وانسجام، وعلى الرغم من اهتمام المسرحية بشخصية فردية متميزة، فإن المسرحية لم تسقط في تجميد الفرد، بل نهجت من مثل هذه النزعة، وأكدت أهمية التعاون وضرورة العمل الجماعي، إن المسرحية ذات قيمة فنية تاريخية وفنية عالية، ولكن من المؤسف أنها لم تلق من النقد ما هي جديرة به من رعاية واهتمام.

وفي الفصل الأول منها (ص ١١-١٨) يظهر (رفاعة) بعد عودته من البعثة، في مدرسة اللغوية، فقد نقل إليها من مدرسة التمريض، وهو يشعر بالضيق، لأنه لا يثق فيها شيئاً من طموحه، وقد تقدم إلى مديرها الأجنبي يطلب إجازة، وهو ينتظر الموافقة، وفي أثناء الانتظار يسترجع ذكرياته ويحزن، فيذكر يوم رجع من القاهرة إلى (طهطا)، يحمل قرار إرساله مع المبعوثين إلى فرنسا، إماماً لهم، ثم يذكر وداعه لأستاذة الشيخ (حسن المطار)، وتوصيته له بأن ينضم إلى البعثة طالباً، ثم يذكر أستاذه في (باريس) السيد (أكوب)، وإشفاقه عليه بما لحق عينيه من تعب، بسبب المطالبة والترجمة، ثم يذكر عيد الحرية في (باريس)، ودعوة مباحبة البيت الذي هو

تصور مسرحية (رفاعة الطحطاوي أو يشير التقدم) (١) مؤلفها نعمان عاشور. ابتعثت الشيخ (رفاعة) إلى باريس، وتعلمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثم عودته إلى مصر، وسروقه إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والإحباطات، يفرضها عليه الحكام المتباينون على مصر، وهم أبناء (محمد علي)، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه، يتعاون وإخلاص، وكسره أطواق الإحباط طوقاً طوقاً، وتعلمه الدائم نحو المعرفة والحريّة، على الرغم من كل التحديات، وإن كان في ذلك كله قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة، مديناً لها في نجاحه، والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول،

فيه إلى حضور الاحتفال الذي أقامته بتلك المناسبة، ثم يذكر رسالته إلى أستاذه (حسن المطار) يسرد فيها قائمة الكتب التي ترجمها، وقد بلغت اثني عشر كتاباً، ثم يذكر زيارة أستاذه السيد (أكوب) له، وإطلاعه على كتاب الموافقة على عودة البعثة إلى مصر في إجازة، ثم يذكر لقاءه بأهل قريته في (طهطا)، وحديثه لهم من أهل (باريس) وعاداتهم وأزيائهم وتعلقهم بالحرية، وتخلصهم من كثير من العادات والتقاليد القديمة. وفي أثناء ذلك كله ما يقتا (الأذن) يدخل عليه، من غير استئذان، مرة ليقدم له القهوة، وأخرى ليجلب له الماء، وثالثة ليطوي الستائر، وهو يقسم عليه في كل مرة، فيخوضه، ويذكره بهجوله وشبابه وطرده ولكنه يدم أخيراً، ويفقر له ذلك كله. ثم يدخل عليه صديقه (فرغلي) فيشكو له ضيقه بدراسة اللغوية، وأمله في العودة إلى (القاهرة)، ثم يدخل عليه الأذن ليقدم له كتاب الموافقة على منح الإجازة، فيفرح بذلك، فيجمع كتبه وكراساته، ويطوي ستارته، ويمضي إلى (القاهرة).

ويتألف الفصل الثاني (ص ٧-١٩) من ثلاثة مناسط، تظهر في المنظر الأول زوجة (رفاعة) وهي تسأل ابنها (علي فهمي) عن كراسة الذكريات التي فقدوها والده، فيجيبها بأنه لم يثر عليها، ثم تلان (الخادمة) عن وصول قماش مفوف، فيذكر (علي فهمي) أنها الستائر التي طلبها من (باريس) والتي يعجب والده بها، ويهدا مصافي للنور، ثم يدخل (رفاعة) ومعه مصحف ليحدثهم عن مقابلة (محمد علي باشا) وتمكنه من إقناعه بافتتاح مدرسة للترجمة، ويدخل عليهم خاله (الشيخ حجاج) وصديقه (الشيخ فرغلي) فيفرحان بالنتيجة، ثم يدعو (رفاعة) الجميع إلى تناول طعام الداء، وينضمه شبيه من الحزن لفقد كراسة الذكريات.

وتدور حوادث المنظر الثاني في مدرسة المترجمين، حيث يظهر عدد من الطلاب يلحون على (الأذن) طالبين مقابله (رفاعة) ناظرين المدرسة ليشكو له كرامة البروس، ويصرفهم (الأذن) بسلام، ثم يدخل أستاذهم (رفاعة)، وفيهم (أبو السمود) و (الشيخ فرغلي) و (صالح مجدي) وهم يتشاكون من إرهاب (رفاعة) لهم بالأمر، فقد فرض عليهم الإقامة في المدرسة، والعمل ليل نهار، وقد أنجزوا كثيراً من الترجمات، وهو يطالبهم بمزيد، ثم يدخل عليهم (رفاعة) في حاسنة ليعبرهم بأنه سيطوف مع بعضهم في الأقاليم، لاختبار طلاب جدد للمدرسة، ثم يخبرهم أنه أسند إليهم إصدار مجلة (الوقائع المصرية) باللغة العربية، وعليهم أن يعملوا في تحريرها.

وتدور حوادث المنظر الثالث في بيت

(رفاعة)، حيث تظهر زوجته، مع خاله (الشيخ فراج) وهما يذكران (رفاعة) ويشقان من إخباره بما جد من أمر، وهو مريض فقيد البيت، بعد أن ألفى (الخدوي صبا) مدرسة الأسمين، وأوقف (الوافع المصرية) ويدخل عليهما (رفاعة) فيذكر مرضه، ويؤكد حييته، ويمازج زوجته، ويستذكر ناداتها له (سيدي)، ثم يدخل عليه ابنه (علي فهمي) ليخبره أن (أدهم باشا) وكيل المعارف يسمح له بتبني قرار نقله ناظرًا لمدرسة (الخرطوم) الابتدائية في السودان، ثم يخبره أن أصدقائه المدرسين ينتظرونه في المكتبة، ويهم بإلتزول إليهم، ولكن خاله يمنعه، إشفاقاً عليه على الرغم، ثم يدعوهم إلى الصعود إليه، ويخبرهم (رفاعة) بمواقفته على قرار نقله، ويؤكد الجميع وقوفهم إلى جانبهِ، واستمدهم للانتقال معه، فيستكرم، ويتكفي بالتقال (صديقه يومي).

وتتألف الفصل الثالث (من ١٢٧-١٢٨) من أربعة مناظر، تدور حوادث النظر الأول في بيت (رفاعة) بعد عودته من (السودان) حيث يظهر أصدقائه وهم ينتظرون دخوله عليهم من المكتبة التي أمضى يومين يعمل في ترتيبها، ويدخل عليه ليؤكد لهم أنه غير أسف على ما كان من نقله إلى (السودان) فقد عمل هناك ما كان يعمل في (مصر)، ثم يذكر أصدقائه وفاة خاله (الشيخ فراج) ووفاته (الخدوي صبا) (أدهم الخديوي سيدي) ويدخل عليهم (رفاعة) باشا ليخبرهم أنه قدم اقتراحاً إلى (الخدوي سيدي) بفتح (مكتبات المال)، وهي مدارس يفتح فيها كل من هو رغب في التعلم من أبناء الشعب عامّة، كما قدم اقتراحاً بتعيين (رفاعة) ناظرًا عاماً لتلك المكتبات، ويدي (رفاعة) قلقه، فهو يعلم أن من طبيعة الاستبداد حب الغلظة، ومداومة الحفاظ على الجهل.

وتدور حوادث النظر الثاني في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تحذر (الخادمة) من تغيير ترتيب الكتب في أثاثها لتطيهها، وتؤكد لها (الخادمة) أنها لن تفل ذلك، فقد علمها (رفاعة) القراءة والكتابة، فهو قاعد في البيت لا عمل له، ينتظر موافقة (الخدوي سيدي) على مكاتب المال، ويدخل عليهما (رفاعة) ويوعو ابنه، ليشتكر الجميع في شرب الشاي، ثم يأبى إلا أن يذهب إلى المطبخ بنفسه ليحضّر كأساً لزوجته، وفي غيبتها تقدم زوجته لإنهاء رسالة وصلت إلى (رفاعة) ولكنها لم تطلعه عليها، خفية أن يكون فيها ما يزعجه، وقرأ (علي فهمي) الرسالة، وإذا هي قرار تعيين والده وكيلًا لمدرسة الحرية، ومنعه رتبة قائم مقام، ويرجع (رفاعة) من المطبخ،

فينصق بالقرار ويتلق، ويسخر مسخرة مررة، وتتصاح له زوجته بمقابلة (أدهم باشا) فيستجيب لتصيحته، ويعني قائلته.

وتدور حوادث النظر الثالث بعد مضي أكثر من سبع سنوات، فيظهر أصدقاء (رفاعة) في ديوان المدارس، بنظارة المعارف، وهم يتذكرون الأيام الماضية، فقد عملوا خمس سنوات في المدرسة الحرية، وإذا (الخدوي سيدي) يقدم على إغلاقها، ثم طلوا بعد وفاته سنة كاملة من غير عمل، إلى أن عينوا في ديوان المدارس، وهم غير راضين، كما أنهم غير متفائلين بولاية (الخدوي إسماعيل) الذي يدعي تطوير مصر، ولكنه لا يهتم بغير الشكل، ثم يتذكرون الجميع ما لدى (رفاعة) لهذا اليوم من أعمال، ويكرّر الجميع متهمة ونشاطه، على الرغم من تجاوزه السباهة والسكن، ويذكر (أبو السمود) أن (رفاعة) كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، وقد نسي إعدادها، فيقدم له (صالح مجدي) نسخة من كتاب (رفاعة) « المرشد الأمين إلى تعليم البنات والبنين » وقرأ (أبو السمود) مقاطع من الكتاب، تظهر فيها حماسة (رفاعة) لتعليم البنات، ثم يدخل عليهم (رفاعة) وهو يتقدم حماسة، ليخبرهم بفتح رتبة (بكي) إلى (صالح مجدي) ويتهنئ بإعجاب يشاؤون، ويذكرون بأن يكونوا كمصافي الضوء للمعارف المصرية، فهم ستائر النافذة التي تفتح على أضواء الدنيا، ثم يؤكد لهم عزمه على إصدار مجلة (روضة المدارس)، ويوزع عليهم بعد ذلك الأضمار والناصب، بحماسة ونشاط.

وتدور حوادث النظر الرابع في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي ترمي الخادمة بأن تركت الستائر مسدلة، ثم تشكر من شيق (رفاعة) بالبيت، وتلقه من ركن فيه إلى ركن، ويدخل (علي فهمي) ليؤكد نرق والده وفضية السريع، ثم يدخل (رفاعة) وقد تجاوز الأثمنة والصميمين، والخادمة تحاول مساعدته، وهو يرفض، مؤكداً نشاطه، على الرغم من المرض الملم به، ثم يطلب رفع الستائر، فهو يريد الشمس أن تسمط، ولا يحجبها شيء، ثم يأمر ثانياً بإسناد الستائر، إذ لا يد منها، في مصافف للثور، ثم يتحدث عن عزمه على تحويل «الجلّة إلى صحفة يومية، وروحيته في نشر الحرية والمعرفة، ورفض ثبات الوداء، وينصح له ابنه بالقوم قليلاً، فيذهب ويتمدد، وتفضي زوجته لتلق الشافعة، فيصيح بها: « لا، لا تقبلي النوافذ، حتى تظل شمس مصر السامطة بأمره الأضواء، لا تلتقوا

النوافذ، الحرية والمعرفة على الدوام، ثم ينام وهو يعلم بالحرية والمعرفة، ويتذير بها.

إن الإحباط الذي تلحظه السابعة بـ (رفاعة)، يقابل منه بإزادة لا تعرف اليأس أو القنوط أو التشاؤم، ويمزج لا يعرف الخيبة أو القهر أو الضعف، فيصير في عمله، بصفت ويترجم، غير مبال، بما تفرضه عليه السابعة من قهر وعجز وخيبة وأحباط، مدركاً أن المعرفة هي سبيل الخلاص، ليس خلاصه وحده فرداً، وإنما خلاص الشعب كله، من الجهل والتخلف والقهر والنذل، فالمعرفة هي الطريق إلى الحرية، ولذلك كان يتفانى في العمل، جاداً مخلصاً، لا يأس، ولا يهمل، ولا يقصر، ولا يسيء، ولا يتعطل، ولا يعجز، ولا يعمل لنفسه، ولا يسلطه، وإنما للشعب، لأنه إنق بآن المعرفة لا يمكن أن تحد أو تقهر أو تضل أو يحجر عليها، فهي كاشميس، ولا بد للشمس من أن تسمط.

إن (رفاعة) ليس بالثقف الفرد المنزّل، القليل المشاغل، الباحث من تحقيق ذلك فرداً، الطامع في المناصب والتفوّذ والسلطة، التطلع إلى الشهرة والجد، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتغلبهم، إن (رفاعة) فرد مثقف، متعلق بالمعرفة، والاعمال في ميدانها، مع الآخرين، يعملون معه، يعمل معهم، في اشتراك، وتعاون، وتضام، وإشفاق، يسودهم الإخلاص، والصنعت، وإشفاق العمل، ويوحدهم التآلف والحب، والشفقة، (رفاعة) يعمل عليهم، ويقف بهم، ويعمل لأجلهم، في تضعية، من غير طمع ولا استقلال، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال، وهم معجبون به، يقدرونه، حق قدره، ويعينونه، ويحترمونه، يشاركونه ألم النفي، وعذاب البطالة، من غير يأس، ولا قهر ولا ضعف، وكأنهم قد شربوا جميعاً من كأس واحدة.

لقد كان (رفاعة) وصعبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها، وفي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية، لتطور الشعب، وتملكه المعرفة، ليتمكن الجهل، وينقي عنه قهره والنذل والاستبداد، وكانوا يستمدون التفرغ من إدراكهم مسؤوليتهم، ويعيشون الثقة من تآلفهم وتضامهم، ولذلك استسلم (رفاعة) للمصير أخيراً برضاء، فلما أصبحا مطبعتاً، وهو يعلم بالحرية والمعرفة، تاركاً نواهد داره، مصر، مفتوحة على المعرفة والحرية، تاركاً رفاقه، الذين كانوا معه لتأمل، ليتابعوا مسيرته من بعده، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هباب، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده، ولذلك لا يكون موته سوى نهاية فرد واحد، ويبقى من بعده رفاقه، ليتابعوا



العمل، الذي كانوا فيه معه، جميعاً.

ولقد استطاع (رفاعة) وصعبه أن يقوموا بديورهم في التوير الشعب، خير فيهم، على الرغم من كونهم معاطلين بزيادة الأحكام، وسيطرته، يستبد بهم، مثلما يستبد بالشعب كله، كما شأه، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة، ما يصوره بماريته إلى المعرفة والحريّة، وقد انتصوا، فاضنوا الانتفاء، فكانوا كما وصفهم (رفاعة) نفسه، سنائر التوافد المفتوحة على الشجر المباحية، تصفي النور، وينتقل هادئاً، رقيقاً، لطيفاً، وكانت يستلهمون إلى القيام بذلك الدور والتجارب فيه العمل بإخلاص وإتقان، وثقة وتضال، وعزيمة لا تقل ولا تفر، واتحاد كلمتهم، وتعاونهم وتفاهمهم ورفاههم جميعاً، وإدراكهم دورهم، وعيهم به.

إن ما أحبط به (رفاعة) وصعبه من إحباط وقهر، وإضفاء، كان قادراً على دفعهم إلى الاستسلام، والولاء للسلطة، والتخلي عن الشعب، والتقصير في العمل، والإساءة فيه، ولكن (رفاعة) وصعبه، كانوا، في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بديورهم ومسئولهم وإخلاصهم، أكبر من كل ما أحبطوا به، وأقوى.

وكان رفاعة رافع الطهطاوي (٢) قد ولد عام ١٨٠١م في طهطا، لأسرة فقيرة، وقد قدم إلى القاهرة، وتخرج في الأزهر الشريف، ثم عين إماماً لأول مرة أوفدت إلى فرنسا، فانهز الفرصة وتعلم الفرنسية، وبعد عودته إلى مصر عمل مترجماً في المدارس الفنية التي أنشأها محمد علي، ثم مديراً لخدمة الترجمة، قام بديور هام في تأسيس الجمعية الترمسية - الوقائع المصرية، وقد ترجم عدة كتب في الجغرافيا والقانون والهندسة، وكتب وصفاً لرحلته إلى فرنسا عنوانه: «تفليس الإبريز في تفليس باريز»، توفي عام ١٨٧٢.

والمسرحية تسمى بأسلوب عرض الحقائق، وطريقة تقديمها، تعتمد في الفصل الأول إلى أسلوب الاسترجاع، فيظهر (رفاعة) في مدرسة للتعليم، بعد رجوعه من (فرنسا)، وهو يود منكراته، مسترجعاً أيام ابتلائه إلى فرنسا، وتعلمه الفرنسية فيها، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم عنها. وتظهر عنايتهم بأساليب عرض الحقائق في الفصلين التاليين أكثر دقة، وأشد تأثيراً، فهي تصور حياة (رفاعة) سلسلة من الحوادث التكررة المتصلة، تتضمن تشجيعاً من رجال الحكم على العمل الشاق، وتقائياً من

(رفاعة) في العمل، بالتأويل مع رفاعة، ثم تتضمن إحياءاً شديداً من رجال الحكم أنفسهم، يمثل في نفي (رفاعة) مرة إلى (الخرطوم)، وفي إضلال المدرسة مرة أخرى، وفي تسريحه من العمل، مرة ثالثة.

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة، فيها غنى، وفيها عمق، وهي لا تخلو من إعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاعة لنشر المعرفة، وهي معرفة تعلم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعاً وهو لا تريد ذلك، وتعمل على منعه، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية، بما تقدمه من جهد دائم مخلص قائم على التعاون والثقة والتضال، على الرغم من كل الصعاب والمراجل والتحديات، وما في المسرحية من إعجاب ليس إعجاباً انفعالياً ولا عاطفياً، وإنما إعجاب عقلي، هادئ، متزن، يتم منحه لرجل على أساس من فعله وإرادته، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده، وما في للمسرحية من تعليم ليس وعظاً ولا إرشاداً ولا نصائح، وإنما هو معرفة بشيرة، وهي خبرة بشرية، واضحة الأبعاد، معددة المعالم، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة، ولكنها مسوغة، لأنها تدل على وعي، وإدراك.

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة، وأثرها في تغيير الواقع، على الرغم مما يحيط بها من محاولات السلطة لتعطيل ذلك الدور وعرقلة، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة، ويثني كفاحها، ويزيد حدة وخطورة، وتبدو الطليعة المثقفة واعية الدور الذي تقوم به، مدركة أثرها في الواقع، وتلك يتماثل أفرادها، ويتمون بجد وإخلاص، وصديق وتغان، مضحين تضحيات كبيرة، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء، والثقل بجندى كفاحهم، وضرورة التضامن، ويضرب (رفاعة) مثلاً لرائد الطليعة المثقفة، بقومها خير قيادة، يشجع أفرادها، ويوجد كلمتهم، ويثبت فيهم العزيمة، ويثبت فيهم الأمل، ويرطط في عطاء ولا منصب ولا لقب، ولكن يلاحظ تعويل المسرحية على (رفاعة)، حتى تطفئ شخصيته على شخصيات الآخرين، ويبين هو وحده الوجه والفاعل والمؤثر، وليس لمة من نقاش أو اعتراض ويبين الآخرين مرويين، وهو الرئيس، وفي هذا ما يضمن أيضاً التركيب الجماعي للطليعة المثقفة، وتبدو الطليعة المثقفة مرتبطة بالسلطة الحاكمة، بل تعيش في كفنها، وتحت حمايتها ورعايتها، وتعمل بتوجيه منها، وإن كانت تسمى إلى الاختيار الحر والوعي ضمن إطار ذلك التوجيه العام، وما لأشك، فيه أن المرحلة التاريخية التي

ظهر فيها العمل الجماعي للطليعة المثقفة هو الذي فرض ذلك الشكل من العمل، بما فيه من وجود فرد تلتفى شخصيته على شخصيات ساكن أعضاء الطليعة، وبما في ذلك العمل من إيجابيات والسلطة، والصمي إلى نيل وعائيتها، وحمايتها، وهو شكل مرحلي مؤقت، لا بد منه، ولا يمكن أن يظهر العمل الجماعي مستقلاً لجاء، ومن غير أشكال سابقة، لا تحقق الشكل الأمثل.

وتبدأ مسرحية (رفاعة الطهطاوي) أو بشير المتقدم، بعد مرحلة طويلة من تطور الأمور وتقدمها، لتتعلق من نقطة جديدة، تبدأ فيها تعقيدات جديدة، وتستمر في أثناء البعد، ما سبق من قبل من أمور، هي مشاهد تمثيلية، يستعصر فيها الماضي، أو بعضه، لا يتم تتبُّع ما مضى من أمور، وما يستجد من وقائع، في تلمس زماني متصل، والمسرحية تصور حياة (رفاعة الطهطاوي) وكفاحه في سبيل نشر المعرفة، وتعرض تقسماً من حياته، بأسلوب الاسترجاع الاستعصاري، وهو القسم الذي أمضاه في (باريس)، مبعوثاً إليها، وتعرض الأقسام الأخرى من حياته، بأسلوب سردى، وهي الأقسام التي يقابل فيها، وفي وظائف الحكومة، ساعياً إلى ترجمة العلوم المصرية إلى اللغة العربية من مجموعة من أسدقائه ولأبيد، وتتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يقوم الفصل الأول منها على عدد من مشاهد استرجاع الماضي، وهي مشاهد تمثيلية، وتتألف الفصل الثاني من ثلاثة منظر، وتتألف الثالث من أربعة منظر، والفصل الأخير سردي، وفي الفصل الأول يظهر (رفاعة) قائداً وراء منضدته، وهو ينتظر توقيع المدير على كتاب الإجابة، وفي أثناء ذلك يستمرج تكرياته عن بعثته إلى فرنسا، وهي مقطعة، كثيرة، تتابع في تسلسل زمني متصل، وهي لا تتطور في حوادث المسرحية، ولا تسير بها نحو تعقيد، وليس لها من دور غير تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، أو حلقة من تلك الحياة، فيها حساسة ونشاط ونجاح، يقبها إيجاباً وخيبة.

ويتم الفصلان الآخران من المسرحية مرحلتين آخرين من حياة (رفاعة)، وهما يشكلان حلقتين أيضاً تتضمن كل حلقة منهما حلماً، وحداً في العمل، وتجاهاً، ينتهي إلى خيبة وإحباط، ويلاحظ أن كل فصل من الفصلين الآخرين مستقل بنفسه استقلال تاماً، ولا علاقة لأحدهما بالآخر، ولا علاقة لهما معاً بالفصل الأول، فيها علاقة التسلل الزمني، والتعلق بشخص واحد، وحين يباد النظر إلى الفصل الأول، في سياق متصل مع الفصلين الثاني والثالث،



يتضح أن الفصل الأول مثله مثل الفصلين الآخرين، مستقل بنفسه، ويتأكد أن لا دور سوى تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، كما قدم الفصلان الأخران، ولكن بأسلوب مختلف، هو أسلوب التراجيع الاستحضاري.

وزمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمان وللاثنين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) من مدرسة المدفعية إلى مدرسة الأسمن سنة (١٨٢٥م) إلى تاريخ وفاته سنة (١٨٧٣م)، ويمتد زمن الماضي الذي يتم استحضاره في مشاهد تمثيلية على أكثر من خمس سنوات، تمتد من تاريخ إنفاده إلى فرنسة سنة (١٨٢١م) إلى تاريخ عودته إلى مصر سنة (١٨٢١م). ومكان المسرحية متراحي الأطراف، ولكنه ليس كلز المواضيع، أو مبتنع، فهو ثارة غرقة منزل، وأخرى مكتب، وقد تكون بمد ذلك غرفة المنزل في (باريس) أو في (القاهرة)، وقد تكون غرفة المكتب في مدرسة المدفعية أو مدرسة الأسمن أو نظارة المعارف.

وشخصيات المسرحية كثيرة، متنوعة، ولكن أكثرها نادوي، وبالنسبة، وبمتعة، ولا يتحضر، أما الشخصية الرئيسية في المسرحية فهي (رفاعة) وقد لعبت عناية المسرحية واهتمامها، وبرزت شخصية واضحة المعالم، متعددة الأبعاد، في حياتها الإنشائية والدراسية والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية والفنية والأخلاقية، وهو سريع الغضب، سريع التصلب، متوثق حساسية ونشاط، قوي الفهم، سريع الإدراك، جلد، صبور، يحب العمل، ويتقانى فيه، ويخلص له، حتى يتشب عينيه بالمطالعة، ويريق نفسه بالعمل في الترجمة وإدارة الأمور، وهو لا يهن، ولا يحزن ولا يياس، ينقل إلى (الخرطوم)، فيعمل فيها مثما كان يعمل في (القاهرة)، وأعبا بدوره في نشر المعرفة، سواء هنا أم هناك، وهو طموح، ولكنه غير طامع في شيء من المناصب أو الألقاب، يحسن بناء صداقات متينة مع أصحابه، وهم أنفسهم، ولا يسيطر تلاميذه، يوجههم ويرشدهم، ولا يسيطر عليهم، ولا يستبد بهم، ولا يستأثر بشيء لنفسه من دولتهم، وهو جاد، نادرا ما يمزح، يرفض القسوة، ويحترم المرأة، ويعملها حقها، ويقر بسفورها، وحقا وفي التصلب، ويعمل على تحقيق ذلك في بيته، وهو يدرك حاجة (مصر) إلى العلوم الحديثة، وضرورة فتحها للتواضع على العالم، ولكن على شرط أن تنقضي وتختار، وتحفظ أصالتها، وهو لا يحس بشيء من التضاد مع الثقافة الغربية أو الصراع، ولعل أجمل ما يريده، دائما هو إشارته إلى هذه القضية بأسلوب رمزي شفاف يتنقل في نافذة بيته، التي يريدها مفتوحة دائما على الشمس والهواء، ولكنه

يضع عليها ستائر رقيقة شفافة، تصفي النور، ولذلك يسمى الستائر مصافي النور، ويشبه نفسه وصحبه العاملين معه في الترجمة بها.

والمسرحية تتجح في ربط (رفاعة) بمصره، وتسهيل مراحل حياته، وفق مراحل الحياة السياسية في مصر، بإشارتها إلى الوقائع السياسية إشارات سريعة، وإظهار ما يكون لها من أثر في حياة (رفاعة)، وفي حياة مصر الثقافية، من غير أن تعتمد في ذلك على إظهارها.

إن عمل (رفاعة) ورفاقه في الترجمة يظهر كالدائرة الصغيرة، التي تتحرك داخل دائرة كبيرة، هي دائرة السياسة والحوادث السياسية وتغير الحكم، إن (رفاعة) يعمل وصحبه في سبيل نشر المعرفة، يجد ونشاط وإخلاص وتقان، وعلمهم محاط بإرادة السلطة الحاكمة، وعيشيتها، وهي إحاطة رعاية وتوجيه، حينا، وإحاطة سيطرة واستبداد وإحباط، أحيانا كثيرة، وفي عمل (رفاعة) وصحبه، وهم محاطون بإرادة السلطة، تناقض كبير، تظهر فيه روعة الإنسان وهو يعمل في ظروف غير مواتية، ليبتصر الظروف المواتية، وينشر المعرفة، غير يائس ولا قنوط ولا هيباب.

ولذلك كله بدت الحركة في المسرحية بطيئة، تصير في خطوط ترسم دوائر متلفة، يمد بعضها بعضه الآخر، في تكرار يسبو غير مجد، ولكنه يزيد الوعي قوة، والحس رفاة، والمعرفة عمقا واتساعا، ولأجل ذلك كان (رفاعة) وصحبه، في عمل مخلص جاد بناء، من أجل نشر المعرفة، وفتح التواضع عليها، لأن (رفاعة) وصحبه كانوا على وعي بأن المعرفة تنسوق روح الحرية، ولا بد من دخولها مع شمس المعرفة، حيثما وجدت نوافذ مفتوحة.

ولقد كتب بعض الحوار باللهجة العامية في مسرحية (رفاعة الطهطاوي) أو بشر التقدّم وكتب بعضه الآخر بالفصحى، في تداول وانتقال مستمر، إن أصح مناسبا للشخصية أو الموقف. إن زوجة (رفاعة) و (الندام مادنين) مديرة بيت (رفاعة) في (باريس)، والخادمة في بيت (رفاعة)، و (عبد المائل) الخادم في مكتب (رفاعة)، و (السمو جوزيف أجوب) أستاذ (رفاعة) في (باريس)، ورجال القرية في (طهطا)، كل أولئك يتكلمون باللهجة العامية حيثما ظهورا في المسرحية. أما (رفاعة) وأصدقائه وتلاميذته، فيكلم بعضهم مع بعضهم الآخر بالفصحى غالباً، وأسماء حين يتلق الحديث بقضايا ثقافية، وبالعامة حين يتلق الحديث بأمر عادية، كالندوة إلى دخول البيت، أو الخروج، ولكهم يتكلمون دائماً بالعامية حين يتحدث أحد منهم مع أحد من العامة، أيأ كان

موضوع الحديث، وعلى الرغم مما في ذلك التوزيع من انسجام مع التصور الذي يفترض ضرورة ملائمة الكلام للموقف أو الشخص، فإنه لا يطرد. وفي الأحوال كلها يبدو تجاور الفصحى والعامية غير متسبب، وفيه قدر غير قليل من التناقض والفوضى، فالانضمار، مما يخل بوحدة العمل المسرحي، وفي المقطع التالي من المسرحية مثل للحوار (ص ١٠٠):

«فراج: قوليلي بقى، انتي شافينه ليه؟ أم علي: أنا شافينه أننا ما نجبلوش سيره عن اللي حصل، حثقى سلمه، كفايه عليه متاعب المرض.

فراج: هذا كلام لا يقال يا بنت الأنصاري، رفاعة أدري مني ومنك بما أصابه، يقيني أن كان يدرك ما سيحل به بعد وفاة محمد علي.

أم علي: إلهامهم بأشأ الله يرحمه كان يهزم، دأ هو اللي سلمه رتبة الباكوية، اللي اتعها علي أبو.

فراج: أنت لا تمرحن زوجك كما أعرفه، فالأقلب لا تلج صدره، ويتيني انه مغموم وليس مريض، والتاقتض في المقطع السابق واضح، فالشيخ (فراج) يحدث (أم علي) باللهجة العامية في بدء الحوار، ثم يبدلها في نهايته بالفصحى، من غير مصوغ لمل هذا الانتقال إلى الفصحى، إن كان لغة مسوغ من قبل للصدور بالعامية. ويمتاز الحوار في المسرحية عامة بالقصير، وقوة التعبير عن الشخصيات، وسرعة تطويره المواقف، وسهولة نحو تعقيد أو حل، سواء ما كتب منه بالعامية أو ما كتب بالفصحى، وفي ذلك ما يدل على ملائمة الفصحى للحوار، وما يؤكد مسؤولية الكاتب عن تلويحها للبناء المسرحي، وببطل الندوة إلى العامية غريبة، وغير مسونة.

إن المسرحية تصور حياة مثقف، كما تصور مرحلة ثقافية في تاريخ مصر، وقد طغى عليها هذا البعد الثقافي، بسبب طبيعة الشخصية التي تصورهما، ولذلك خلت المسرحية من المخاسرات، ومن أضداد الحب ومن الصراع الحاد، فكانت هائلة، بطيئة، ولعذا قل اهتمام النقاد بها، وإن كانت جديرة بالاهتمام.

كتب من صديدا

الموسم

عشور بعين، رفاعة الطهطاوي، أو مشور التقديم الهيئة المصدرة للكتاب القاهرة، ١٩٧٤، قطع صغير، ١٧٦ صفحة

يذكر عبدالرحمن محمد شوقي الموسوعة العربية المصدرة من ر. ل. ل. القاهرة، ط ١٩٧٢

كاتبه نهر دفاق، تشكّل من روافد كثيرة، منقتصرة في مساهمته على بعض نصوصه الروائيّة لصعوبة الإحاطة بكامل نتاجه، أملين النفاذ منها إلى فائدة مرجوة، وكشف متوخى، ومرجئين مساهمته في مناحي إبداعه الأخرى، للقاء آخر، يبدو أنه سيكون قريباً.

وعلى شاطئ صغير من بحر إبداعه الروائي بغفصة، والثقافة الإبداعية بعامة رسونا معه في جلسات مديدة، كان لنا في نهايتها هذا الحوار الذي تعامل فيه مع الأسئلة بشجاعة وصراحة نادرتين.

• هل تستطيع الوصول إلى جذور كتاباتكم بعامة، لتعرف كيف تشكّل هذا النهر، وإن وصلنا ماذا يمكننا أن نرى، غير الطفل الذي ما تزال جميعه معلومة؟

– أعترف أنّ، الكتابة كالشجرة، لذا فإنّ الجذور تبقى في العمق لا ترى، وفي حال الكتابة يمكن كشف الغطاء عما هو مخفي، وأظنه سيقودنا إلى بداياتي الأولى أو بذور الكتابة عندي باختصار يمكن اختزال آنية الكتابة الأولى بالتقليد أولاً وبمحاولة لفت الأنظار إلى أهميتي بين الآخرين ثانياً.

وإذا ما اعتبرنا أنّ (الجذور) بمعنى الخزان الذي تتجمع بداخله المكونات المختلفة والتي ستمنح اللغة شكل الكتابة الفنية، فإنني اختزل الأمر في نقاط قد لا تكون الممثلة الكلية له: المشاهدة والمعانية لما يدور من حولي والتي يطلق معظمها من الرؤية الشاذة، اكتشاف مستمر لدور الأدب في الحياة والذي تقدمه القراءة بالمقام الأول تسانده شاشة السينما آنذاك. نزعة شخصية، قد تكون غريزية، تجلّت في الميل الجامع عندي للتعبير عن أفكار بالقص أو التشخيص.

وفي أيام فتولي أي في بداياتي كنت أطمح بأن أكون حكواتياً وأحياناً ممثلاً. وتلك

في حوار مع الروائي وليد أخلاصي لـ «عمان»

الكتابة كالشجرة... جذورها في العمق لا ترى

رئاسة سفاس

الأستاذ وليد أخلاصي يملك وقفات شجاعة، وينطوي على كثير من أهمية وبخاضة في سردياته الروائيّة، التي تدعو إلى التمشك بأصالة القديم، وتنتطع إلى تجديد وحداثة، ويشعر متابعه أنه يشاركه في متعة الإبداع، لأنه يرى كل ما يرجوه متبعثاً في ثنايا ما يقرأ، ولأنه يحاول أنسنة المعرفة والثقافة، من خلال أفكاره التي تلمح في نصوصه، ويلمج أنه يرتقي فوق الفكر الثابت يسايره ويجانبه أحياناً، وهورق الإيديولوجيات بأنواعها، ويلمج إلى قصورها، دون أن يغشى من إرباكات منظومة التداول، ويبدو قادراً على المساءلة، وباحتاً حديثاً يقطعاً عن إجابات شافية، لما يصمر فكره من قضايا، وهو لا ينتصر لجنس أو منهج يوظف نفسه فيه، مهما كان واسعاً، وقد وصل بمثابرتة إلى كتابة نص خاص، يحمل رؤيته، ويدلّ عليه، لذلك استعق كثيراً من تقدير وتكريم على مستوى الجغرافيا العربية





البحث

من الاستكشافية إلى الاستكشافية
محطات في السيرة الذاتية
القسم الأول

وليد إلهامي



وليد إلهامي

هي أصول الحكاية.

• بدا لنا أنك تكتب
كما تتكلم، أي أن هناك
تواصلًا في حركات
المخيلة والقلم، هل
هذا هو الذي جعلك
من أكثر الروائيين
المقروءين في محيطك؟
أم أن هناك حراكًا يعمل
في عمليتي حراكك
الإبداعي وتلقيك؟

– تبدو هذه الملاحظة
واقعية أحيانًا. ويظني
أن التفكير المعبر عنه
بالكلام لا يختلف كثيرًا
عن حالة التعبير باللغة
المكتوبة. وأظن أن مثل
هذا التماثل يعبر عن

الانسجام مع النفس وبخاصة ما يتعلق
بالتعبير. كثيرًا ما تكون أحداث رواية أو
مسرحية تمت بصفة ما إلى الواقع الذي
عاشه، ويظني أن هذه الصلة ليست
تأكيدًا على التزام المذهب الواقعي،
بل هي تصوير لحالتي الواقعية في
التفكير وممارسة الحياة والتي تؤدي
بالرغم من التخيل إلى واقع مواز لا
مطابق، واعتقد أن هذا الواقع هو المبدأ
الذي أعمل من أجله.

• لو حفظ خط شبه عزل لمدينتك عن
محيطها في جمل الإبداع، هل أنت
حلب بكل تراكمها البشري والحديث
 والمعرف، تندمج رؤاك برواها؟ أم أنت
كمنبع إيمان آخر مستقل؟

– المدينة هي مكان الرواية لا تقوم
إلا على أساس التفاعل بين المكان
والزمن فيكون للرواية زمن روائي قد
يكون مساره مختلفًا أحيانًا عن الزمن
التاريخي، وسيؤدي هذا الاختلاف
إلى أن يصيب المكان الروائي على
درجة متفاوتة من الانزياح عن المكان
الجغرافي.

فهل الاختلاف بين مدينة حقيقية
وتلك المدينة إذا أصبحت رواية تسميه
عزلاً. لقد كانت هي معظم أعمال
الادبية تدل على حلب الواقعية، وإن

التفكير المعبر عنه بالكلام لا يختلف كثيرًا عن حالة التعبير باللغة المكتوبة

كانت في الحقيقة الأدبية ليست هي
تسماً. إنها الوعي، ولكن متى كان
الوعي هو الواقع؟ إنها شبه بأمرة
تحبها فإذا بك تضعها في مصنف
الكلام، وأنها تسمح لك وحدك بكشف
ما لا يراء غيرك. هي لا تنيب عن
تخيلك بالرغم وجودها المادي غير
الصالح للتأويل.

• هل ارتباطك الإبداعي بمدينتك
كان السبب فيما وصلت إليه من تقدير
وتكريم مستحق، معاً بالقول من لا
يجيد كتابة بيئته لا يجيد سواها، لأنه
يقراها بامتياز تكون فيه أكثر صفاء
من الواقع نفسه أم هناك سبب آخر؟
– لا أشك في أن حلب سمحت

لي بأن أكون واحداً من شهودها
المخلصين. ولم يكن عمقها في التاريخ،
ولا حجارها التي تستند من الطبيعة
روح الخلود، ولا تكوين أهلها الذي يمثل
التناقض والتألف في آن، ولا صمودها
في وجه حمض الزمن الذي أذاب من
قبلها مدناً كثيرة. لم يكن هذا كله سبباً
لوحده كي تمنحك زخم القصر، بل هي
كيميائيتها الساعية دوماً لجعل الحجر
والبشر ينتمون إلى مكان اسمه حلب.
وهي آلة تطليق بدمقتها أن غنتها أو
أحببتها، حفظت لها سريتها أو كشفت
عيوبها. وحلب هي المكان الذي يسمح
للخيال أن يكون واقعا وللواقع أن يتحول
إلى خيال.

• جاء في كتابكم (في الشفاعة
والحدثاء) الثقافة كشف وإضافة، لا
تأتي من خارج موضوعها، وهي ليست
تهدياً أو إلقاء، أمن أجل هذا يرتبط
إبداعك بمدينتك، وتكتب منها بكل
هذا الزخم والاستمرارية، وفق رؤية
ترتبط بالتجديد وتجانبه، بغض ما
تنتقل من الماضي؟

– بالرغم من محبتي لحلب وإراثها
التاريخي والمعاصر، ودفعها بمكوناتها
لتسامع في بناء نسج أعمال، إلا أن
حلب المستقبل هو ما يشغلي بقوة

- قد أكون أسير منهج التجريب في عملي الأدبي، وهذا يعني عدم امتلاكى لخطوط مسبقة الصنع. وأظن أنه يمكنني عدد من القيم والأفكار لم أوفق حتى الآن من التخلص منها، ومن ذلك دفاعي عن الحرية وحق البشر في تحقيق إنسانيتهم، ومن ذلك عدائي للظلم والسوقية والنفاق والادعاء الكاذب والتباهي المغرور، ومن ذلك تنكيري لعبادة الماضي المجانيّة وعدم الإيمان بأن المستقبل سيكون أفضل من أزمان سبقت.

وما زلت أؤمن بالتجريب وسيلة أفضل للوصول إلى التجديد والتعبير، ليس على مستوى الأدب فحسب، بل في أمور أخرى كالسياسة والصناعة وغيرها.

● انصحت روياتك عمّا يعمر الخيّلة من أفكار مثل، الخلود مخلد مدينة لا خلود أشخاص، كيف تخلد مدينة أبطائها محيطون مازومون (دار المتمدن) بينما القوى الفاعلة هي الهامشيّة الداخلة في شبه مطلق استلابي؟

- رواية المدينة حالة افتراضية متعددة الأوجه، وهي تركيب معمري من سطوح لتعكس أحوال كاتبها الفكرية من ساخطة إلى متفائلة، من الخيبة وأمل، إنها الوهم الذي يتبادل هاجس مع الحقيقة، فيكون الخيال الذي يمكن الواقع هو القوة التي تمنح الرواية الشاردة على استمرارها في وجدان القارئ، الخيال اخترع مصطلح الخلود، والواقع صنع حقيقة مصطلح الاستمرار. الرواية المدينة تعبّر عادة عن الاستمرار.

● سرديّاتك بمثابة مكتسبة بفتية مرتفعة تبني من خلال معمار شهني متدفق، وتشكيل بنائي متماه مع لدفق سردي، مخدّم بحثين اجتماعي وروائي مشترك، فما حظ كل دالة على حدة ممّا سلطه في رواية ما كنموذج تطبيقي؟



ثلاث مدينت

أكبر من انشغالي بماضيه، ومن تصوّري لما يجب أن تكون عليه في الزين القادم، لا أتوقف عن النشر في حاضري وماضيه حب. والصورة أن لروائي السياسة واهتمامات العلمية دوراً بإسقاط المستقبل الأولية لكل شكل.

● انصحت روياتك الحياة لحلب القديمة، من خلال سيرك لجولوبيا اصمافها، بأسلوبيتك الشجاعة في التعامل مع كثير من المسكوت عنه، هل توافق مثل هكذا رأي، وكيف تعاملت مع ما ذكر؟

- الحياة في حلب القديمة تمير عن نفسها بقوة وصديق تقوى قدرة أي كتيب، ورائها كان أو شعراً أو غيره، يوصّف أو يحل أو يوهم. وقد أكون قد استغدت من تعاقب المحب مع المدينة في عدد كبير من أعمالها، إلا أنني لا أدعي إعادة الحياة إلى حلب القديمة، وأن كنت كما يتخل لي من أكثر المستفيدين من هذه الحياة ومن الذين تعاملوا بصدق في انضمام الواقع واليهمة في الأصمق. ولا أنكر أنني كثيراً ما كنت أتعامل مع حلب على أنها نافذة أطل منها على مساحة جغرافية أكبر يلعب فيها المنصر الإنساني دور المعمار أحياناً والمخرّب أحياناً.

● الشعر ماس اللغة وجوهر الإحساس الإنساني بالوجود، يتلازم فيه الكشف والتعطيل، وهو يتوافق كثيراً مع ما كنت تشير إليه في الروايات، لماذا لم تكتب الشعر، وهو حتى الآن ديوانها، وأنت تملك نفسها ولغة شاعرة؟

- الشعر يكتب نفسه. أن تضع خطّة لكتيب شعراً فانت إذأ لست بشاعر. وقد أصاب أحياناً بحالة شاعرية في سياق الكتاب، وهذا يعني يحدث لأحتاج الفكرة إلى لغة تعبّر عنها، فتكون اللغة بصدق تعبيرها ورافقة مكوّناتها تذكر بالشعر نفسه أو أنها تقاربه، ولا أنكر أنه في حالات نادرة عبرت عن نفسي بالسباح لأزمة أمر بها أن تخرج في

المدينة هي مكان الرواية ولا تقوم إلا على أساس التفاضل بين المكان والزمان

شكل لغة ويمكن سَمِّها بالشعر، إلا أنه لم يكن لها انتساب إلى قصة أو رواية أو مسرح. وفي الأحوال كلها اعتقد بنبرة الشعر الصافي أو الحقيقي في المشهد الثقافي العربي، سابقاً وحاضراً، كما لا يخامرني شك بأن الندرة في الشعر هي من الحقائق التي علينا الإقرار بها.

● لوحظ أنك أسير رؤية وحيدة في الشكل والحدث واللغة، هل تستطيع أن تجازف بتحديد فنّي يهدم إبداعك السابق كلاً أو جزءاً، تجلبد ترى فيه ذلك ترسم ما تريد بهجيرة مطلقة غير ملزمة بحساب ترجمة ما؟ ولماذا في الاتجاهين؟

- هناك شخصيات روائية تظل قائمة في بداخلي بأكثر مما هي أحداث الرواية ذاتها، وقد يكون مرد ذلك إلى قوتها الواقعية أو الروحية، وأما نسب عدم اكتمالها فتلق علي كي استكملها. واستطيع الإقرار بأن بعضاً من الشخصيات فيها شيء مني أو أنها حالة مماكسة لما أنا فيه فتعمل وضع النقيض. عدد من الشخصيات بات صديقاً، وآخر شكل عبادة لي لا أستطيع التخلص منها. أهتم هذه فلسفة العلاقة بالآخرين؟

● رواية (بيت الحلد) وسواها روايات مكان يتماهى فيه الحدثان الاجتماعي والسياسي بتواضع كبير هل من توضيح لهذه الرواية إن كانت كاشفة، وهي رواية مستمدة من داخل موضوعها؟

- المكان في العمل الروائي يصبح حكماً للساحة لتظهر صورة الحياة الاجتماعية والسياسية، الفردية والاجتماعية، الماضوية والمستقبلية، المادية والروحية، المكان الروائي هو المطبخ السذي يتم فيه التفاعل بين الأحداث والظواهر، فلا يكون هناك حدود بين الشخصي والعام ولا الاجتماعي والسياسي ولا أي شيء آخر.

● (دار المتعة - زهرة الصندل) روايتان توافقان مقولة (الرواية كتابة وليست تأليفاً) هل هدفت إلى شيء من ذلك إبان محاضراتها الإبداعية؟ أم هما محاولة عبور شيء نحو شبهة قراءة سردية مأمولة؟

- لكل رواية أرضها التي تثبت فيها هكرتها الأولى وأحداثها، ولكن رواية جومها الذي تنفس فيه شخصياتها، ولا تكتمل فنية الرواية إلا بالاختيار الحر لأرضها وجومها. ولذا يقال إن الرواية تكتب نفسها وتختار أسلوبها، ولا يكون لها من هدف مرسوم مسبقاً، لأنها تصل إليه بفعل بينها، والرواية التي تجعل القارئ يقبل على استكمالها



- الاجتماعي هو الواقع أي (الماضي). وأما الوطني فهو الحلم أو المثال أي (الروحي). ومعظم أعماله وقعت في ساحة يتجادلها قلبها المادي والروحي فيتمادها أثر القلب في الآخر، وتضيق الحدود التي يفترض بها أن تدل على الواحد منها، ويظني أن هذا التمازج هو من صفات كيمياء الكتابة الفنية، لذا أراني عاجزاً عن تحليل ما أكتب، بينما تتوفر هذه القدرة للناقد.

● تبدو رواياتك المتأخرة غارقة في كآبة ماضٍ مستمر، وتوحى بأن لا مستقبل لقولنا الفاضلة لأنها مدمرة بالإحباط. والكتابة تفقد إبداعها عندما تفقد مستقبلها، كيف لم تفقد رواياتك توضيحها رغم تسريتها بالكتابة؟

حلب المستقبل هو ما يشغلي بقوة أكبر من انشغالي بماضيهما رغم محبتي لتراثها التاريخي والعماري

قدمته من سرديات لاهته؟ ولماذا؟

- قد يكون للسؤال أساس من الواقع، إلا أنني أعتز بأن جوابي له يكون أساساً من الصفة، فانا عادة لا أعود إلى ما كتبت من قبل خوفاً من اكتشاف سقطة أو تكرار. النص المكتوب يظل حياً عندي، وإذا ما خرج إلى النور ما عاد يشكل قضية لي.

● تبدو متعاطفاً مع شخصياتك الروائية، كأنك لم تكتبها بحيادية، هل يشكل بعضهم جزءاً من ذلك؟ وأية شخصية هي الأقرب إلى نفسك؟ ولماذا؟

- كانت (روزمانة) التاريخ التي عشت أيامها كما يلي:

- ولدت في السنوات ما بين حريين عليتين طاحتين. وخرجت عاقلي من الاسكندرية التي ولدت فيها لاسلها عن جسد الوطن. وطفولتي الحليبة شهدت الاستعمار الفرنسي والفقر. وتمثلت التراجيديا العربية بأسماء فلسطين الأولى، فكان السامطور الصهيوني يقطع من اللحم العربي ما يريد وكان الرأس العربي يطأ على بذل لا كما نريد.

- العصور الثلاثي على مصر، وضيعة حزيران، (والروزمانة) قلب أوروبا مع قلب العرب على نار المذلة. شاتي مصر عشته، وأتي نصيب لي من زمان الخسارة والذل. ومع كل ما عاصرته فإن ذبالة الأمل عندي ما زالت تتوقع توجهاً، وتلك هي حكاتي مع الأدب. ويبدو أن فيروس الأمل ما زال مسراً أي إنتاج عربي.

● في رواياتك بحامية تشابه في الرؤية وطريقة السرد، كما يرى الارتباط الدائم بالقاء، ما هي بواطن ذلك عندكم؟ وما مدى انطباقه على ما

وليد إلهوسي

في الثقافة والحداثة

الحسن

المفردات موجودة في مدينة
حلب وتفسير الأحداث إلى قدم
زمن الروايات القصصية، الذي لا
يتوافق مع الحوامل الروائية،
هل من توضيح؟

- لما كنت لا أملك القدرة على
مراجعة ما كنت كتبت، فلما لا
أستطيع الإجابة.

• لوحظ في شتاي السرد
تقاطع مع بعض الروائيين
العرب:

. فاضل السباعي، في السرد
على لسان البطلة العالمة، أو
طريقة السرد الذاتي.
إميل حبيبي، في العنونة
اللائقة وبساطة الجملة وشدة
دلالتها.

- ذكرنا تاسر، في طريقة
القص والرواية وتداخل الحدث.

- صيد الرمح الشرقي، في وصف
الريف أحياناً وفي الفلاح.

- يوسف إدريس، في السرد المتماهي
مع نقد الواقع بعمق.

هل هذا من تشابه مناخ الإبداع، أو
من الرؤية المتشابهة لعامة البدعين؟

- لا أستطيع التفكير للتشابه الذي
حدث بين طرائق السرد.

• بعد هذا الكم الكبير من
الإبداع في حقل السرديات، هل ترى
السرديات العربية قادرة على مساواة
والقلم العربي والوجودي والتفسي
والسياسي، في الزمن المتري؟ وشكراً
لتصريحكم وطول انكاسكم، وتفضلكم
بالإجابات المائلة.

- وفق ما قرأته من أعمال عربية في
حقل القص من رواية وغيرها، أزعج
أن تسميه كيرة منها ألبنت قدرتها في
تلك المسألة، ونسبة أفضل من أعمال
الأنثرب والسياسيين.

✉ كاتب من سوريا
ztadmia@hotmail.com

- زواج فاضل..... لم الإنحاح على
مثل هذه الصوى؟ وهل الموضوع الحالي
روائياً يتماثل مع هذه الصوى شبه
الثابتة؟

- لو أنني كنت أملك مخطوطاً للرواية
أو أنني عملت وفقه لاستطعت أن أجيب
على تساؤلاتك، وتلك هي المشكلة التي
لم أفكر يوماً في وضع حل لها.

• ذكرت في متون السرد المتنوع،
الصحيفة الكهربائية، وسرور الجينز
وجور السينما ومصنع البلاستيك،
وكلمة الطبيب..... هل كانت هذه

بمعية وتقيم هي حلم أي روائي
وسيكتمل هذا الحلم إذا ما الرواية
أثارة التماثل عند القارئ. فهل
استطعت أن أحقق شيئاً من هذا؟

• حضور الذات المتماهي مع
(محبية) في باب الجمر كان لافتاً.
نظمت منه إلى واقع حلي معيش
بامتياز، ما النقطة / المرحلة التي
تمثلت منها الأحداث؟ وماذا أردت
أن تقول فيها مما قد لا يملك
مفتاحه القارئ؟

- أحببت (محبية) منذ لحظة
ولادته التي لم تكن مخطوطاً لها.
هو الذي رسم خطة مسيرته
الأسطورية، وقد فوجئت باختفائه،
فهل هذا هو سر الحلم في ولادته
وموته؟ أكانت رؤيتي لحلم من
خلال (محبية) أم أنّ (حليبي)
ما كانت لتصبح واقعا من غير
(محبية)؟ (باب الحجر) خرج من
الخيال، (والرأس) أكد على مقولة
اللامعقول (والصالحين) القادم من
ساحة الظلم لتصبح ممثلاً شرعياً
للواقع، فكانوا جميعاً الخلفية التي
تبرز (محبية) الذي يخلل إليه أنه من
كتب رواية (باب الحجر).

• رغم السراب الروايات بعامة في
مجاز صميقة، إلا أن الأدلة التمييزية،
وطريقة تناول الحدث ثابتة، أكان هذا
لأن المعطى ثابت، أم هو متغير أسلوبية
مختار طوامية، ليعمل البصمة
الخاصة أم ماذا؟

- يظنني أنّ الجواب على هذه
التساؤلات سيوجد عند ناقد متخصص،
وسأتمنى منه دون ريب تفكير عندي
القدرة آنذاك على الإجابة الصحيحة.

• لو فطر إلى الثابت والمتحول في
متون السرديات، سيرى التشابه والثبات
في الشيم والسجلات مثل: الرأس -
الكتاب والكتابة - المقبرة والبوت - الآثار
- السجن - المفقّد - الرسائل القديمة
- الرحيل نحو الغياب - تلويحة اليد
متيمة - حرائق مفتعلة - انكسارات

للمسح المديّل
النساء اللواتي
مسيّن
على سهوة الماء عذرايا
وايقظن
في خدر الرمال
القناديل
النساء اللواتي
هناك جلدن
شركة الفراش
وؤجّنها بالزغب.
النساء اللواتي
على صمة النهر
يفزّن المساءات
يدلّسن في روعي الان
شعرا
ويرشّسن
قلبي بالعنب

امراة تمشوشب ذهبيا
امراة
أبلغ من أنثى
تحدثن طوود الصمت
تهمس
للماء
وترمي للشمس
كلاما لبنيا.
يا شمس
خدي ضولي الباهت
واعطيني
ما دار حول دمي
آخر يمشوشب
دهيا
عل مجاري
يمنح قافيتي
عنيا
او ماء.
امراة
أحلى امراة
في درب السادة

نساء رشقن قلبي بالعنب

بلال بريس *



خمي
كطعل تنهد شوقا لتصاح
على أمها
تنهدت خمي
وارخبت على سهوة الريح
لها قبيلة
تدوب هياما
كوعل بحر المسافة بالبروق
راحت لتكتف
لهب روعي للحياة
على خدنها

بنات الشام
بنات الشام
عطرن ذاكرتي العديمة في الرمال
بكرة الياسمين
ودويس قلبي
كقطعة تلح
تكايد لغلمات الظهيرة
في غمر تموز
بنات الشام
طلعن على شعر حرفي قبلة الشعر
وخصين قلبي بالرصاب
نات الشام
ياويح ضحكتهن
ستقن ترش ذاكرة البداوة
في نهات روعي نالهم
وشهوة شعر
نصلي علي
انا الولد المعتمد
نما باح الحدود عن الهوى العذري.

قل كاجحة الفراشة
يساقط عمرا
يميص محاجر لاثحف
ويحمل بالدي
ضوء يدل الحمام
على سدة الروح
ومهوى الأعنيات
نات الشام
بادنة العقيق في رعدة الضمط
وهي
نهاية الأعميا

نساء رشقن قلبي بالعنب
النساء اللواتي
على صمة النهر طوحن

النهر وسنوبت الخبثات

طال ضامن *

سامحتك بالقلب الهائس يا زرياب
النايات ترهرف كالبجعات على كوشيرتو العاشق
والطر العاطر يهطل أوتاراً أوتاراً
والنهر يسيل زلالاً مع صوت الفيتار
فيم سكوتك
والسكر مسيل دموع العين على الأكواب
فيم سكوتك يا زرياب
المغرب أسراب نجوم
تنشعب في سماء شموع
وسلال تنزل فوق سلال
والعاشق يبي من فرط جمال البسوع
والجسد الأبيض للمرأة ينوع جمال
والخمرة ذات الطعم الرائع
تنقطر صافية مثل كريبات البلور
فتجمر في الكأس نقاط النور
والقمر الأزوع فوق نواظرنا
يتوالد
في الليل هلالاً بعد هلال
هوذا الليل كتوب العرس
يهز زهراً أخضر فوق خدود الدنيا
والفجر يشقشق في المشرق أسراباً أسراباً
وأريج الرمان ينفوخ على وجه فتاة
جهجه في شهوتها الشمس
وارتفع الحظ



فراحت ترقص كالقيمة فوق رؤوس الأشجار
اعزف نغماً مزمارياً يطرب هذا القلب
لترقص روح العاشق
كالكروان على رجع زغاريد المزمار
خل صفاير أذاك ترهرف فوق جمال الكون
شرائط أعراف
وزرايزراً وطبوراً بعد طليوز
فالمسيات بواهير
تتماشق في رقصتها المائية
والنفاخ صدور
ماء أبيض ماء أرق
ماء يشرب ماء النور
وأغانينا في سكرات الأعراس
نواعير تتوقف ثم تدور
اسمعنا عزفك
موسيقاك ذراع بيضاء تهز سرير النائم
في فردوس أغاني
وتلامن أقداح تتصادى فوق صواني
وأغانيك نساء تأخذني بين يديها الدافنتين
وقرصعني ماء النور
شعنا قيد تتدلى فوق شمين رضيعين
ولوز يسلق سوز
.. صفور يتعذب في مزموز
موسيقاك حبيبات الشمس إذ
تتساقط من غصن الصبغ
وحبات الخوخ المجروح
وسحابة صيف هيفاء
ترد نسايمها الروح
موسيقاك دموع تنزف من قلب صديق صدوق
فيم سكوتك والأقمار على برك الشهوة
تلعب بين أبادينا
لعب العاشق والمهشوق
فيم سكوتك يا زرياب

حُجْرَةُ الْعَاشِقِ مَقْمُورٌ فِي الشُّوقِ

حُجْرَةُ الْمَرَاةِ سَكْرَةٌ ذَابَتْ

فِي مَاءِ الْعَنَابِ

فَالْأَجْرَاسُ تَدُقُّ وَرِيْزَانُ الْحُبِّ تَفْنِي فِي الْوَرْدِ

وَرِيْشَاتُ النَّوْرِ تَلَوْنُ بِالْأَخْضَرِ وَالْأَزْرَقِ وَالْأَحْمَرِ

يَسْتَأْنِ شُرُوقُ

وَالْأَرْوَاحُ حَمَامَاتٌ تَتَقَارَلُ نَضْوَى

فِي الْأَفْقِ الْخَلَائِبِ

سَامَحَتْ سَكُونُكَ بِالْقَلْبِ الْيَائِسِ يَا زُرِّيَابُ

مَا شَرَّقَ بِالْحُزْنِ الْأَتْرَابُ

وَلَا غَرَبَ بِالشُّوقِ الْأَصْحَابُ

مَاذَا أَخَذَ الْحُبُّ مِنَ الْأَحْيَاءِ

وَمَاذَا خَلَّى لِلْعُشْقِ الْغِيَابُ

لَمْ نَفْتَحْ بَابَ الْقَلْبِ عَلَى الْقَلْبِ

وَلَا بَابَ الرُّوحِ عَلَى الرُّوحِ

لِنَقْطِعَ دَرْبَ الْعَمْرِ سَكَارَى

وَالْبَابُ عَلَى الْبَابِ

لَمْ نَفْتَحْ غَيْرَ شَبَابِكَ اللَّيْلَ عَلَى الْأَغْرَابِ

لَكُنِّي الْآنَ مَلِيٌّ بِالصَّمْتِ الرِّيَاضِيِّ

وَحُزْنِ الْعُودِ

أَضْمُ غَنَاءَ الْهَلِيلِ فِي غَيْبِيَّةِ سَاعَاتِ الْوُجُودِ

وَأَغْضُو كَالْكَأَسِ عَلَى مَاءِ السَّهْرِ الظَّمْآنِ

يَا رَبِّ الْعُودِ أَنَا الْآنَ

أَسْمَعُ مُوسِقَائِي الْمَهْمُوسَةَ فِي نَفْسِي

لِنَسْتَقْسِقَ بَيْنَ نَعَامِ اللَّيْلِ

وَأَغْضَاءِ رُوحِ السَّكْرَانِ

فَأَرَى قَدِيسًا يَبْكِي فِي جَوْفِ كِمَانٍ

يَا زُرِّيَابُ لَقَدْ رَاقَ اللَّيْلُ

وَشَاعَ سَكُونُ الْأَزْرَقِ فِي الْفَسَقِ الْمِرَاطِيِّ

وَرَوَّاحِ السَّكْرِ يَرْوِقُ

صَافٍ عَزْفُكَ فِي إِغْضَاءِ رُوحِ الشَّاعِرِ صَفْوَانٍ

فَادْنِسِي ذُؤْبَانَ الْخُصْفَةِ فِي صَعْدَاءِ الْقَلْبِ

وَأَسْكُرْنِي بِأَعَانِكَ

لَأَسْرَحَ فَوْقَ جَمَالِ الْعَالَمِ فَوْقَ

أَسْكُرْنِي كَيْ أَنْتَابِلَ كَالنَّسَاكِ

عَلَى تَعْزِيمَةِ مُوسِقَاكِ

فَاجْنَحَةُ الْبَهْجَةِ تَرْقِصُ دَائِرَةً

كَفَرَّاشَاتِ حَوْلِ سَرَّاجِ النَّوْمِ

وَقَلْبُ الشَّاعِرِ يَرْقِصُ كَالْمُتَصَوِّفِ

فَوْقَ يَسَانَيْنِ الْكَوْزِ الْمَشْهُوقِ

أَقْدَسُ سَاعَاتِ الْفَيْطَةِ

أَنْ تَتَرَاىَ فِي إِشْرَاقِ نَوْرِ

رُؤْيَا الْخَالِقِ لِلْمَخْلُوقِ

أَجْمَلُ حَالَاتِ الْعَزَلَةِ أَنْ نَسْمَعَ فِي الْمَوْسِقَى

أَصْوَاتَ أَحِبَّتِنَا الْغِيَابِ

إِعْزَافًا نَقْمًا مَزْمَارِيَا يَا زُرِّيَابُ!

فَأَمَّا مَقْمُورُ جَمَالِ سَمَاوَاتِ الصَّبِيغِ

أَتَاغَمُ رُوحِي مَعَ رُوحِ الْكُونِ

كَأَنِّي قَدِيسُ الدُّنْيَا الْعُشْرَاءِ وَرَثَتِهَا

وَأَبْنُ الْإِصْفَاءِ عَلَى شَبَابِ لِيَالِيهَا

وَحَفِيدُ مَرَاثِيهَا حِينَ تَكُونُ الرَّاحُ

مِرَاحًا بَعْدَ مِرَاحٍ

فِي الصَّبْحِ يَطْهَرُ رُؤْيَايَ شُرُوقُ الشَّمْسِ

وَفِي اللَّيْلِ أَطْهَرُ قَلْبِي بِأَهْلَاتِ هَلَالِ الْأَفْرَاحِ

مَجْرُوحًا أَتْلَامُ مَعَ صَوْتِ النَّايِ

وَشَقَافًا مَعَ تَعْزِيمَةِ مُوسِقَى

أَتْلَامُ مَعَ انْشَائِي إِذَا سَكَرَ الْغَيْتَارُ

تَلَامُ مَعَ الْفَدَاحِ

نَتَلَامُ بِالْأَعْيُنِ فِي غَيْبِيَّةِ سَكْرِ بِيضَاءِ

قَسْتَقْسِقُنِي الْعَمَلُ الْأَبْيَضُ مِنْ عَيْنَيْهَا الْمُسْكِرَتَيْنِ

وَأَسْقِيهَا مِنْ عَيْنِي لِقَاحِ التَّفَاحِ

مَا أَحْلَى أَنْ نَتَلَامُ بِالْأَرْوَاحِ

أَنْ نَتَهَامِسَ مِثْلَ كِتَابَيْنِ عَلَى زَهْرَةِ دَوَارِ الْفَجْرِ

كَمَا وَسَّيْنِ عُرُوسَيْنِ

يَرْقَانِ عَلَى إِطْلَالَةِ شَمْسٍ بِصَبَاحٍ

فَاللَّيْلِ خَيَالِي

وَالْحُزْنَ سَمَاقِي وَالْبَهْجَةَ النُّشُوءِ

تَتَطَايَرُ فِي جَوْ السَّهْرِ كَالْأَرْوَاحِ

فَلَمَّاذَا أَرْهَفَ سَمْعِي فِي سَاعَاتِ الصَّمْتِ

فَلَا أَسْمَعُ مُوسِقَاكِ

تَرْخُمُ فِي الرِّيحِ حَفِيفُ الْأَحْيَاءِ

يَا زُرِّيَابُ السَّكَاتُ فِي صَدْرِي

مَا بَعْدَ جِرَاحِ الشَّاعِرِ فِي الْعُشْقِ جِرَاحُ

مَا مِنْ سَبَبٍ لِلْعُشْقِ وَلَا أَسْبَابِ

كَانَتْ تَقْرَأُ الْعُودَ الْهَالِكِي

تَتَرَقَّى مِثْلَ حَبِيبَاتِ الْأَمْطَارِ عَلَى خَشَبِ الْبَابِ

فَلَمَّاذَا انْقَطَعَ الصَّوْتُ

وَصِرْنَا كِبَارًا

نَتَأَمَّلُ مِنْ شَبَابِ الشَّيْخُوخَةِ كَالْأَغْرَابِ

نَتَأَمَّلُ وَالْأَعْيُنُ تَعْرِوْقُ بِالْدَمْعِ

خَرِيفُ الْعَمْرِ الْهَافِ

وَرَحِيلُ الْأَسْرَابِ

سَامَحَتْ غَنَاءُكَ بِالْقَلْبِ الْيَائِسِ يَا زُرِّيَابُ!

أية أعانت الوصل

أحمد الخطيب *

لا رجوع لها
قد يزيد البهاء الذي في قوسه النخل
فاضغطي الشكل في حذه الماجن
واصعدي في متون الصدى.
يا بنت نقّاحة في جبال المسقى،
ويا بنت إيقاع زوجاتنا،
لأن الشعاع انبرى
إد رأى غيمة لا إطار لها،
وانبرى الأهل

سأحمي جناحي من الريح
ادخل باب المساء على مهل مشخناً بالطيور
سادفع جمر الفتى باتجاه التشظي
والمدى باتجاه اكتمال مراسيمه
والندى باتجاه غزال البيوت،
ويا بنت كاسي.
إذا غيّر الماء ألوانه،
ما الذي ينتظره الزمان،
والمحب إذا أطلق الطير،
كيف يعود إلى عشه المهرجأن،
والحياة على مهلها،
لا تقبل الثواني عن الدهر،
أو لا يُقال عن السقح
في ودع طائر مال نحوي،
وقد أغلق السهل

كأن أسيل على الشهد شهداً
وأنقن فن احتجاب الكلام على أصله.

وما أن تضبطي الشكل.
يا أم
يا بنت قلبي،
ويا بنت سهل بن عامر،
أو أن تجاري المرايا إذا غيّم الشكل
وما أن تسرجي الليل من كوكب سابح
في خيال القصيدة، يا بنت روعي،
ويا بنت خمر الخليل، ويا بنت عين الغزال،
وما أن تكتبي الشعر في آخر الدربة، حتى
يمرّ الذي في أصله الأصل

أسرّخ ما قد تجلى،
وما قد تأوّل في الشعر،
يا بنت أوجاعنا في غمار القضايا،
ويا جارة للحوار،
ويا طلبة في ارتهاق السؤال الأخير،
ويا أمنا الأرض، أو
يفحي خاطري، إن أكل الرمل

أسرّخ ما بين بيني وبينك،

خوضي على تحد ما سمع الكل

أفيض علي إذن سكرًا،
ثم قبلي على السطح،
لو أنني ما رأيت الذي قد رأيت،
قلت لها: يا بنت غربة، هذا أنا وألف
فوق رملي تطيش على ركبتيه الحارات والظلي
أفيض علي إذن سكرًا،

وادخلي في منامي،
فقد أيقظ التفتاح إيقاظنا السهل
لأننا فتحنا المنازل سعيًا،
ولم يسع فينا الذي في ثغره القول

تدارك البحر أنا في مفاصله
وإنان في لغة، وأصل معقود
هنا من العين أثنى مقلة ويدا
ووافر البحر في مراسله الجود
تدارك البحر ثوباً بريقاً زمناً
والقول عند نبيد القول مشهود
إننا فتحنا ناي الوزن معضلة
والوزن بعد طنين السجل مشهود

إذن ليس أسي على كل ما جاوزته الظلال،
ولا استفل الكلام لأحو من النحو،
نحو اقتراب دمي من طغوى البلاد،
ويا بنت أمني،

أنا ما لبست ثياب الحداد،
ولا قلت للماء هذا دمي،
غير أنني تركت رسالته نعتة
هي الحقول، فشاهدها النمل

كأنني بهذا أريد لها الوصل
هنا في استدارة شكل الجبال،
السوول،
البحار،
ولا حارس ناقص،
أو غبار ناي عن سفره القتل،
كأنني ولو في اقتراس الخسوف مع الارض،
أو هي امتساق الكسوف كأنني أريد لها الوصل

وانجو من الموت في غير ما كان من مرض،
ثم أغفو على حصى البيوت،
ويا بنت هذا الرهان،
إذا أزعج الشكل في شكله
ما عسى يفعل الفعل!!

غزالان من مرمر في الحديقة يتكلمان على القول،
قواني لريح المكان،
هنا ساحة الشهداء،
وفصل الخطاب،
ودكان محمود،
يعرض فيه الطريق الذي آخر الماء كان له الفضل

غزالان من مرمر،
واشتهاء قريب ضريبة،
وما غربة الاغتراب لها حارسان،
ولكنها حاصررتني طويلاً،
حصار الضباب إذا انقشع الجهل

كأنني بهذا أريد لها الوصل!!
أنا من بيوت لها ألف ناب، إذا أغلق الباب،
وضلي لها من فضاء طري العوائم،
قومي، فقد أندر الوصل

وأعرف مسك الطيور من الريش
خوف انكاء الأساطير على ما اسطر،
خوي من الليل يطهر في أول الليل،
خوفي ابتداء من العائرين إلى قصة الروح،
خوفي من السيف يحتاجه الوحل
وخوفي على ما أصاب الفنى
يا بنت صبرى على الحرج،
يا بنت حبما التي طاهررتني
على جسم في الهزيع الأخير من الموت،

المحتوى لتحليل علمي دقيق، يستهدف أول ما يستهدف تقويم هذا العمل المهم بكيانه النصي، والإشادة بالجهود الكبيرة المضنية التي بذلها المحقق في إخراج هذا النص إلى حيز الوجود، سواء على صعيد العمل التحقيقي أم على صعيد الإجراء القرائي، ومن ثم مناقشة الفكرة الأساسية في الدراسة التي تنهض على اعتبار هذا النص نصاً في السيرة الذاتية الأدبية.

لغزهم، سياسة الدفاع عن الأنوذج

حاول المحقق في مقدمته القرائية ((التقديم / الدراسة)) أن يضع مفهوماً محدداً للسيرة الذاتية الأدبية، بما يخدم شكل وطبيعة ((الروژنامجین))، ويجعلها داخل دائرة هذا الجنس الأدبي بأي شكل من الأشكال، على النحو الذي يسهل عليه إقناع مجتمع القراءة بأهمية النص بوصفه سيرة ذاتية أدبية.

فمثل هي البداية ما أوردته والخوارزمي، في المفهوم الوسيط، من تحديد لمصطلح الروژنامجة أو الروژنامه، التي هي منه كتاب اليوم الذي يتم فيه معرفة الأيام والشهور وطول الشمس والقمر على مدار السنة.

أما محمد حسن آل ياسين فقد عرفها بـ ((اليوميات)) بوصفها ترجمة للكلمة الفارسية ((الروژنامجة)) (٢)، وجاء في دائرة المعارف البريطانية إن ((اليومية)) هي تسجيل يومي للتجارب، والملاحظات، والخبرات، والآراء الذاتية، وقال المحقق إن ((هذا التعريف المعاصر موافق لمفهوم صاحب والهاخري في روژنامجهما)) (٣).

وهذا يعني أن الروژنامجيتين هما - على هذا الأساس - لتسجيل يومي . للملاحظات . الآراء الذاتية، ويحسب ما يراهما المحقق، وعلى

السيرة الذاتية التراجيدية بلاغة القراءة وإشكالية المحتوى

د. محمد صابر عبيد

تتناول هذه القراءة الإنجاز المهم الذي قدمه الدكتور محمد قاسم مصطفى . تحقيقاً ودراسة . بعنوان ((الروژنامجین)) للباخري (١)، وهو نص . كما يصنفه المحقق . في السيرة الذاتية الأدبية من القرن الخامس الهجري، في محاولة لرصد أنموذج من نماذج جنس أدبي يحظى بأهمية كبيرة في المدونة السردية هو السيرة الذاتية، ولا سيما أن النص متقدم نسبياً وله

أهمية كبيرة على هذا الصعيد . قام الدكتور محمد قاسم بتحقيق هذه المخطوطة والتقديم لها، وكان هذا التقديم الموسوم بـ ((المفهوم والتحليل))، بمثابة مقترح لقراءة أدبية ونقدية تقف على الخصائص والأصول التي تحكم في بناء هذا الجنس الأدبي السري، وتسمى إلى إدراج هذا النص ضمن سياق فن السيرة الذاتية الأدبية.

طرح المحقق/الدارس الكثير من الآراء والأفكار والقيم الفنية والموضوعية التي تتعلق بهذه الوثيقة الفنية المهمة، التي تحتاج . في تقديرنا . إلى مناقشة تسمى إلى إخضاع المسألة النقدية بين بلاغة القراءة وإشكالية



كتاب • مجلة أدب العرب • في تصديدا كلية الآداب سلطفا مصفا ١٤

النحو الذي يدخلهما في جنس السيرة الذاتية الأدبية.

وفي الوقت الذي يكون فيه عنصر «الملاحظات» ممثلاً لبنية خارجية في التشكيل النصي السيراني، فإن العناصر الأخرى «التجارب» الخبرات/ الآراء الذاتية ذات تشكيل بنائي داخلي في هذا السياق الإبداعي للجنس الأدبي.

على هذا الأساس فإن وصف الحق لنص الرونزامييت بأنه يحتوي هذه العناصر المشكلة للجنس الأدبي، وأن مفهوم البخارزي في نصه هذا موافق لتعريف المعاصر الذي نقله المحقق عن دائرة المعارف البريطانية، أمر يحتاج إلى نقاش للتدقيق في هذه العناصر والبرهنة على مدى موافقتها لتعريف بهذا الخصوص.

إذا إن نص الرونزامييت قد توافر في هذا الإطار وضمن تحديد سياق العناصر المشكلة للمفهوم على الكثير من «الملاحظات»، وعلى جانب بسيط ومحدود ومختصر من «التجارب» الخبرات/ الآراء الذاتية، فهذه العناصر الثلاثة يجب أن تتصل في السيرة الذاتية عبر مواقف فلسفية وتجارب حية عميقة ترتبط بهذه المواقف، وتتمحور عن قيم كبيرة تتسوّغ عملية اعتماد هذا الفن وسيلة للتعبير.

وهي إن وجدت في هذا النص فلم توجد إلا بشكلها المصطنع المابر، الذي لا ينطلق من رؤية فلسفية عميقة تؤهله لتمثيل العناصر على نحو مفهومي شامل ودقيق، وتتسوّغ إدراجه. بعد ذلك، ضمن الفضاء التشكيلي لهذا الفن.

بذلك لا يمكننا أن نعدّها (سيرة ذاتية أدبية) بالمعنى الفني الدقيق للجنس الأدبي السيراني، لأنها يجب أن تكون «حديثاً ساذجاً عن النفس» ولا هي «تدوين للمفاهيم»، بل يجب أن يكون كاتب السيرة على قدر كبير من الجرأة والذكاء والقصيدة، بحيث يحدّثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته بعمق وصراحة وجوية، وهذا ما افتقدها على نحو كبير في نص البخارزي الذي قد يكون خلا تماماً من هذه الخاصية النوعية المهمة، وانهمك بدرجة أكبر في الجمع والنقل والرواية.

نقل المحقق لخدمة الغرض ذاته رأياً في أبرز خصائص فن السيرة الذاتية للدكتور يحيى إبراهيم عبد الدائم في كتابه ((الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث)) يحدد فيه مفهوماً فنياً للترجمة الذاتية، التي يعتقد أن هذا النص يمثل على نحو ما شكلاً من أشكالها، يقضي بأن أبرز خصائصه المميزة أن يكون لها بناء فني واضح، مرتبة فيه الأحداث والشخصيات، ومصوغة صياغة أدبية محكمة(٤).

وإذا كانت هذه الخصائص الثلاث التي قتها الدكتور عبد الدائم في كتابه المبكر عن هذا الجنس الأدبي «البناء الفني الواضح/ ترتيب الأحداث والأشخاص/ صياغتها صياغة أدبية محكمة» قد توافرت في نص الرونزامييت، فإن خصائص أخرى أكثر أهمية أغفلها التعريف، وأهمها المحقق، وخلا منها النص.

لعل في مقدمتها ضرورة قيام هيكل البناء على «البعد الذاتي» المستند إلى قاعدة فكرية تقصيف الموضوع وتبرير قيامه، هذا البعد الذاتي في فهمه التوجيه التي تجعل من الذات محوراً مركزياً تهض عليه فكرة بناء السيرة الذاتية.

ربما نستطيع بعد هذه المراجعة للمفهوم التي أخضعها المحقق لسياسة واضحة تستهدف الدخاع عن النموذج، المراد هنا إدراجه ضمن دائرة فن السيرة الذاتية، ومنع النص صفة إضافية ليست من جنسه، أن نشعر برغبة أصيلة لديه لمقاربة النص على هذا الأساس خلافاً لحقيقة توجهه نحو مجال فني واجتماعي آخر.

إن الواضح في صياغة نص الرونزامييت أنه يمكن أن ينتمي إلى الصنف الإخباري المحض من السيرة الذاتية، الذي يقوم على تسجيل الحكايات ذات الطابع الشخصي وروايتها والتعريف بأحوالها، وهي تقدم على شكل تجربة، أو خبر، أو مشاهدة، أو ملاحظة، يتخللها وصف مهادني للأحداث العارضة، وتسجيل للمذكرات التي كتبها صاحبها تحقيقاً لغاية تاريخية بالدرجة الأساس.

لأنك في أن المقصديّة في التأليف تتعلّق ميثاقاً قرائياً مهمّاً لتحديد هوية

الجنس الأدبي، على المتلقي أن يلتزم به ويتقيّد بحدوده من أجل الوصول بقرائه. إذا ما توافرت لها الشروط الصعبة الأخرى - إلى مرحلة بلاغة القراءة، وهو ما لم يقرره الكاتب في مشروعه لتأليف هذا الكتاب، بل أضافه المحقق تقديراً منه أن النص يمكن أن يدرج ضمن سياق هذا الجنس الأدبي في نموذجه هذا.

البناء الفني وعمومية الأحكام

قرّر المحقق في تحليله لنص الرونزامييت أنهما تكتنيان انتماءً مباشرًا وخامسًا إلى فن ((السيرة الذاتية الأدبية))، وفق المواصفات الفنية والبنائية التي أمسيتها عليها، إذ إنها تدّ في رأيه نمطاً من أنماط السيرة الذاتية الأدبية، وهنّ فيها هنا واضح للملاحم في عناصر العمل الأدبي التي شكّلتها.

وهو يميل في الوقت نفسه إلى أنها ((جنس أدبي اتقنه البخارزي، وهما له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء))، إذ لا يفتقر في حشد شبكة من العناصر التي يمكن أن تتعلّق للنص للانفراط في جنس السيرة الذاتية.

ويمكننا أن نستخرج من هاتين الملاحظتين اللتين أوردهما الأحكام الآتية:

١. فن واضح للملاحم.
٢. جنس أدبي اتقنه البخارزي.
٣. هيا له الإمتاع الفني من جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء.

ففي الوقت الذي تكون فيه عبارة ((فن واضح للملاحم)) غير دقيقة تماماً وغير واضحة قياساً إلى واقع النص وهويته الأجنبية، وعبارة ((جنس أدبي اتقنه البخارزي)) لا تغلو من عمومية وإطلاق ومجازفة وصفية، وغلو من وضع القواعد والقوانين التي يجب أن تحكم الوصف بوصفه جنساً أدبياً، فإن العبارة الثالثة ((هيا له الإمتاع الفني)) قد تصدق على عموم النص وينبم متفاوتة.

لم أن وصف محتوى العمل بوصف ((جماع أحداث....)) ربما يفرض بعض الشيء من ذاتيته الواجب

علاقة لها بالموضوع العروض ولا صلة جوهرياً لها بما يحصل من حراك أدبي أو حيوي.

إن ((الذات)) في هذه الحالة ستكون أداة سياقية وروابطاً للأحداث حسب، في الوقت الذي يجب أن تكون فيه المحرك الأساس للفعل، والموجه الجوهري لحراك المبدائي، ومركزاً فعالاً لاستقطاب أحداثه، لذلك فإن نص الباخري في هذه الحالة يعدّ. في مقياس التراتبية التسمية لنص السيرة. ((سيرة أدبية)) أكثر منه ((سيرة ذاتية أدبية)).

في مناقشة طبقات العمل الفني أكد المحقق أن الباخري عوّل في رتول تسميته ((على الأداء القصصي في بيوتن بالأحداث والمفاسات التي بنيتا عليه، والشخصيات وعلاقاتها وجوارئها، والسرد والوصف، اللذين يلجأ إليهما، ورسم البيئة (المكان) الذي جرت فيه الأحداث وتحركت فيه الشخصيات)) (٩).

وإذا كان جزء من هذا الكلام ينطبق على واقع العمل، فإن الجزء الأكبر لا ينطبق، إذ إن الأداء كان حكايات أكثر منه قصصاً، والشخصيات وعلاقاتها وجوارئها لم تكن ذات نسج قصصي واضح، والسرد والوصف جاء فيها على طريقة الرواة الذين لا يقتصدون القصّ قدر تقتضيه إذاعة الخبر وإيصال المعلومة، فضلاً على أن رسم المكان كان رسماً وصفيّاً خارجياً، ولم يكن نابهاً من طبيعة الأحداث.

ما يؤكّد هذه التصورات والمقتراحات الكلام الذي أورده المحقق في صدد تقويم أسلوب الباخري في عمله هذا، إذ لم يكن يختلف من جهة عن ((المتأثر في دمة القصر ورسالة الطرد)) (١٠)، كما أنه ((لا يخرج عن أسلوب كتاب عصره وخصائصه)) (١١) من جهة أخرى.

وهي الوقت نفسه كان الباخري نفسه ((يفيد من ثقافته المتنوعة وخبرته من السوروث في صياغاته الأسلوبية)) (١٢)، ويكثر من ((اللقائات إلى المعاني والتراكيب والألفاظ محاكاة وإقتباساً وتضميناً)) (١٣)، فإن نمته جاء مخلصاً للتعبير عن هذه الذخيرة

والأديب البارح الزوّتي فيهما. كما يقول المحقق. أكثر من خمس مئة بيت وغيرهما خمسة آخرون أكثرهم شمرأ بلغ عدد أبياته تسعة عشر بيتاً، فضلاً على أن هذا الكم الهائل من الشعر المصنوع والعروض لا يدخل في دائرة الذات على نحو مخصوص وإجرائي، فإنه قد أورد قسماً آخر من الشعر ((هي أثنائهما تضميناً أو اقتباساً لشعراء مثل مجنون ليلي والبحري وابن المعتز)) (٨).

أغلب هذا الشعر السوارد في الروناتاجين لا يتمتع بقيمة هنية وإبداعية كبيرة ولا خصوصية شعرية متميزة، فهو شعر أخواني ومناسباتي ووصفي مجرد وبسيط، ولا يمكن في أي مقياس أجناسي أن يسهم هنا في خدمة فن السيرة الذاتية الأدبية، التي يسمى المحقق إلى تكريسه ووصف هذا النص به.

وإذا أضفنا إلى ذلك ذكر الباخري لتكثير من الشخصيات المختلفة على صعيد وصفي غير تداخلي، ووصفه الخارجي لـ « زوّن » التي يسميها « البصرة الصغرى»، على نحو قال عنه المحقق أنه لم يره في مصدر أو مرجع آخر، على الرغم من عدم ارتباطه بالأحداث ارتباطاً حركياً، إذ إن بيئة المكان السيرداتي يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من بيئة الحدث في البناء النصّي السيرداتي، فإن كل ذلك إنما يسهم في إبعاد النص عن منطقة السيرة الذاتية، ويدرجه في سياق كتابي آخر.

ثم توافرت الروناتاجين على عدد من الرسائل القصيرة المتبادلة التي افتتحت بشعر وأحياناً يرد في أثنائها شعر، ويرد اسم كاتبها في يده الرسالة، وتجد رسائل وردت إشارة إليها أو فحوها، مما يبعدها مسافة أخرى عن منطقة السيرة الذاتية، لأن هذه الرسائل لا تعمّق صورة الذات الماردة في بيئة النص.

فيجد بنا أن تتسالم هنا أين موقع ((الذات)) في هذه المداخلات المتنوعة، التي تتسم بشارجيتها وإسهامها في تعييب الذات، على نحو تقتصر فيه إلى السيطرة على مجريات الفعل داخل كيان العمل الفني، بحيث تبدو وكأنها لا

حضورها في فن السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية لا يمكن أن توصف في سياقها الاصطلاحي والمفهومي. بأنها جماع أحداث ومشاهد وشخصيات وبناء، لأن البناء الفني - على الأقل - في هذه الحال سينمو نحواً تلقائياً، وهو ما حصل فعلاً لنص الروناتاجين في جزء كبير من نظامه البنائي، إذ فقد التمرکز حول الذات السيرداتية الساردة وذهب باتجاه الجمع والعرض لحالات أدبية خارجية.

أما على صعيد الغاية الأساس من كتابة هذا النص فإن المحقق يعيّل إلى عدها عملاً في الجمع والحفظ والتوثيق، ((كما فعل في دمه التي وضعا لنظام الملك، ذلك أنه جمع فيها شعراً ونثرأ لعلماء وأدباء التقى بهم، وحفظ لنا ما سجع منهم، بحيث كانت مصدرأ أو مرجعاً مهما لهم)) (٦).

هذه الغاية تسم. في تقديرنا إسهاماً واضحاً في إخراج العمل من دائرة السيرة الذاتية بمعناها الاصطلاحي الدقيق، فإذا كانت غايتها علمية أو موضوعية، وكان النص مصدرأ أو مرجعاً مهما لهم - بحسب ما يرى - فالأحرار به أن يكون عملاً أدبياً ملحقاً بكتابه السائل ((دمة القصر))، إذ إن واقع الرواية والجمع والحفظ والتوثيق هو المهيم الواضح في واقع العمل كما هي الحال في الدمية، إلى الدرجة التي لم تستطع فيها العناصر الذاتية. التي لم يخل منها العمل على نحو ما - إنقاذه من تاريخيته ومرجيته، وانسراحه إلى شكل آخر من أشكال الكتابة الأدبية.

ربما كان لسيطرة الشعر - جمعاً ورواية وعرضاً - على الفعل الإبداعي داخل النص وهيمته على الشكل العام للهيكل البنائي، سبب مهم من الأسباب التي تدعونا على عدم الإقرار بأن الجنس الأدبي لنص الروناتاجين، ينتمي انتماءً حاسماً ونوعياً إلى فن السيرة الذاتية الأدبية، فقد كان الباخري ((هي أغلب الأحيان يقول شعراً أو ينقل لنا شعراً عن غيره من معاصريه، ويجزئ بييت أو أبيات من القصيدة فلا ينقلها كاملة، ويقتصر منها ما هو شرط الروناتاجية)) (٧).

وقد بلغ ما ورد من شعر الباخري

الثقافية المتوقعة أكثر من إخلاصه للتوجه نحو إنجاز من السيرة الذاتية الأدبية، الذي يحتاج إلى صديقة صريحة في التوجه الكتابي والإنجاز التمثيلي.

إن المحقق بهذه المواصفات الأسلوبية يُفقد الباهرزي شخصيته الأسلوبية الواضحة، التي يمكن أن يتفرد بها وينتج عبرها ((سيرة ذاتية أدبية))، إذ إن عنصر الإبداع فيها يكاد يكون نادراً إذا ما قيس بالمحاكاة والافتقار والتضمين، ولأشك في أن من السيرة الذاتية الأدبية يجب أن يخضع لرؤية ذاتية شديدة الخصوصية وعميقة التعبير، تهج نهجاً أنجليسياً واضحاً لإنجاز نص ينتمي إلى جنس أدبي معروف بلا جدال.

أما فيما يتعلق بخصوصية هته فقد ((غلب عليه الحس الشعري، وهيمت الصياغة العقلية، وخفف من غلواء ذلك الأسلوب القصصي وعناصر الأداء الفني)) (١٤)، ولا ريب في أن كونه شاعراً فإن الحس الشعري يتسرب إلى كل ما يكتب ثراءً، وهو ما يتوجب السيطرة على انسياحه وتدفقه وتظهره في الكتابة النثرية.

أما هيمته ((الصياغة العقلية)) عليه، فإن أسلوبه على الصعيد الفكري والمعرفي هنا لا يحتمل كثافة هذا المصطلح وثقله، لأنها وإنه يتناقض منطقياً، مع مصطلح «الحس الشعري»، وتحدنا فيما تقدم عن مستوى الأسلوب القصصي، أما عنصر أو عناصر الأداء الفني فيصطلح عمومي يقتدر إلى الدقة والوضوح.

الاستنتاج العام

توصل المحقق في خاتمة ((التقديم . السردية)) الموسوم بـ ((النهج والتحول)) إلى جملة من الاستنتاجات التي تمخض عنها النص في شكله العام، خضعت لأحكام فيها الكثير من الشمول والعمومية والإطلاق.

إن الروناتجيتين في رأي المحقق ((أقدم نص كامل وصل إلينا على شكل يوميات أدبي. في النصف الأول من القرن الخامس الهجري)) (١٥). وما نص على شكل يوميات أدبي، وليس

سيرة ذاتية أدبية، وثمة. بلا أدنى شك، فرق نوعي وشكلي بين النموذجين.

وكونه أقدم نص كامل وصل إلينا في هذا المجال أياً كانت التسمية، فإنه يعد في نظرنا عملاً مهماً يحسب للمحقق فيه فضل التحقيق، الذي انفق فيه على ما يبدو. جهداً هائلاً، وفضل هذا التقديم الذي هو موضوع مناقشة وجدل في هذه المراجعة، لكنه لا يُكز بالتوجه الأجناسي الذي انهمك في منحه إياه.

كما استنتج المحقق من تحليله للنص على صعيد الشكل الفني بأن الشكل ((لا نظير له في سيرة ذاتية أدبية في القديم، فهو مكتوب بأسلوب قصصي يقوم على الحكاية ووحدة الزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وأسلوب أدبي متميز)) (١٦)، وريادته على هذا الصعيد أيضاً لا تؤمله لأن يكون سبباً فنياً كافياً لإدراجه ضمن جنس أدبي معين.

وعلى الرغم من أن قدرًا كبيراً من هذا الحكم المضم بالعمومية يحتاج إلى اختبار مبدئي في واقع النص، فإنه في شكله العام لا يجانب الصواب، لأنه اجتهد في قراءة النص على أساس تحليلي وتأويلي محدد، لكنه لم يتوغل في باطنية شكله ومحتواه بحيث يتمكن من تسويق خلاصته في عد النص سيرة ذاتية أدبية.

ويمكن أن يُثار هنا سؤال فني. جمالي هو ما مقدار الفن في كل من هذه الوحدات في تشابكها المنهجية أيضاً؟

واستنتج كذلك استنتاجات أخرى قد نثر عليها في أكثر كتب التراث التي وصلت إلينا، إذ انفرد النص . بحسب الحق . ((بحفظ طائفة من الشعراء والعلماء، وشعرهم ونثرهم، مما لم نثر عليه في مراجع أخرى)) (١٧).

كما نظر المحقق في أن الكتاب قديم لنا في سياق معين من سياقاته ((جانباً مهماً من الحياة الأدبية في زوّن في القرن الخامس الهجري)) (١٨)، ولم يغفل وصف الحالة الاجتماعية لزوّن وطبيعة الحياة فيها.

إن ((السيرة الذاتية)) عمومًا و((السيرة الذاتية الأدبية)) خصوصاً يجب ألا تخضع لأي اعتبار لبائروا

الذات إلا في ما يتصل بها وتكون هي المؤثرة في صياغته أدبية، والسبب الأصيل في دخوله إلى مسرح أحداث السيرة، وما عدا ذلك من أنواع السيرة فإنه يعد أقل رتبة منها، ولا سيما تلك التي يكتبها أناس اتصلوا ببعض الرجال العلماء، فهم يعقون وجودهم عن طريق تاريخ تلك الصلات، ويكون دافع الكتابة في ذلك خارجياً وليس داخلياً محضاً، ولا تتجلى الكتابة استناداً إلى ذلك بوصفها كنية سيرة ذاتية ثقافية.

وهذا ما كانت عليه حال الروناتجيتين حسبما نرى.

تتحقق أهمية هذا العمل في أن المحقق عولّ فيه على نمطية فريدة لم يعرفها بروكلمان وغيره، ولم يثر على مواءمها، والذي لولاه لما وصلت إلينا، وهو في حقيقة منجز ثقافي مهم يتصل بصفت مدونة تراثية ذات أهمية خاصة.

• كتاب من العراق

البراش والأهاليات،

(١) يوميات أدبي. عن في السيرة الذاتية

الأدبية من القرن الخامس الهجري

تأليف أبي الحسن علي بن الحسن بن

أبي الطيب البهري. حققها وقدم لها

د. محمد قاسم مصطفى، منشورات دار

الكتب للطباعة البشر. جامعة الموصل،

١٩٨٤

(٢) ينظر الصحاح من عبار. حياته وأثره.

محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف

بغداد، ١٩٥٧.

(٣) يوميات أدبي. ١٤

(٤) ينظر الترجمة الذاتية في الأدب العربي

الحديث، يحيى إبراهيم عبد الدائم، دار

الطبعة العربية، بيروت، ١٩٧٤.

(٥) يوميات أدبي. ١٥

(٦) ج. ١٥

(٧) ج. ١٠

(٨) ج. ١٠

(٩) ج. ١١

(١٠) ج. ١٢

(١١) ج. ١٣

(١٢) ج. ١٤

(١٣) ج. ١٥

(١٤) ج. ١٦

(١٥) ج. ١٧

(١٦) ج. ١٨

(١٧) ج. ١٩

(١٨) ج. ٢٠

«ضربة ضيقة بلا جدران» للسيد نجم

لشترك في اللعبة،

- كان السرد الغالب في كلتا القصتين بضمير المتكلم للرجل.
- تبدأ القصتان، بعد انقضاء عشرين عاماً على لحظة المفارقة.
- كانت الحبيبة السابقة تردّي فستاناً كالصا أسود، في قصة «كذبت امرأة»، وسلسلة بالسواد من الرأس حتى القدمين، في قصة «الخلاء».
- كانت صورتها المصونة في الذاكرة: «رشيقة اللد، نحيلة في رقعة، «ما كنت أرى عينها إلا من عسل ولبن وخمر»، هي «المرأة التي كنت أظن أنني أحبها» (قصة «كذبت امرأة»).
- كانت جميلة الحارة، وبدأ «وجه زينب الذي أحبيته منذ كنت في العاشرة» (قصة «الخلاء»).

أوجه اختلاف للعبة،

- رغم أن الطابع الغالب على السرد في كلا القصتين، كان السرد بضمير المتكلم، إلا أن نجيب محفوظ اعتمد على راو خارجي آخر بضمير القائب، لمدد محدود من المرات، ممقياً بكلماته في مواقف حاسمة.

- المكان: كان في شقة سكنية غير معرف موقعها في قصة «كذبت امرأة»، وكان المكان معرباً بكل تفاصيله في قصة «الخلاء»، وهو حارة «شرداحة» الكافنة بحي الجواله، والتي يمكن الوصول إليها عن طريق الجبل أو الحي.
- أبطال قصة «كذبت

دراسة مقارنة بين قصتين حول: عودة البطل المهزوم بعد عشرين عاماً!

حسين عيسى

ترتّب تشابك علاقة حب بين فتاة، وبداً من أن يكتمل الحب بالزوج، يحدث تشريق باتد بينهما. ثم تنقضي عشرين سنة، ليعود بعدها البطل المهزوم ثانية. ماذا دفعه إلى العودة؟ ماذا وجد في الواقع الجديد؟ كيف كانت مشاعره ومشاعر محبوبته السابقة؟



هذه دراسة مقارنة، تجتهد أن تجيب عن تلك الأسئلة وغيرها، وتتناول قصتين تشتركان في نفس التيمة. وهاتان القصتان، هما:

- قصة «الخلاء» من مجموعة «خمارة القمل الأسود» لنجيب محفوظ
- قصة «كذبت امرأة» من مجموعة

- عودة الخيبة
- التصمت في عينها نظرة ارتياب
- وتسائل، فقال بنفض:
 - «ميتني الموت»
 - كل شيء مضى وانقضى.
 - دفن معه الأمل.
 - كل شيء مضى وانقضى.

• مشاعر البطل الحالية إزاء المرأة: كانت في قصة «كذبت امرأة» (باطنية)، غير مملنة: «أراها ترك (في النص «ترك») هذا الجسد، ويحلق وخبرة الأيام تابعت وشوشات أناملها، تلك التي بدت وكأنها كاثبات غامضة تحذف فوق صمراء قميصة، وانظر إلى رد فعله «شعور أشبه بالفرح انتابني، أحسسته بين ضلوعي، لأنها تريد أن تكشف لي عن أسرار جسمها»، وإن باد على غير إرادة منها، وهكذا يبدو عفويًا، وهذا شعور غريب وعجيب، لمجرّد التفكير فيه، أو تفسيره على هذا النحو، وفي حضرة زوجته أيضًا ولا يصعب هذا التفسير مقلوبًا، إلا لو كان الزوج يعيش وهم أنها ما زالت تحبه، وبذلك يفسر تصرفها عاديًا لحركة أصابعها على جسدها بأنها تعرض جسدها عليه! وهو ما يؤكد في نهاية الأمر أنه ما زال مهتمًا بأمرها، وربما لم يقبل حتى الآن فكرة رفضه، أو تضليل آخر عليه!

أما في قصة «الخلاء»، فقد تبادل الرجل والمرأة نظرة طويلة، ثم سأله: - وكيف حاله؟ أشارت إلى مقاطف البهض، وقالت: - كما ترى، معدن! بعد تردد: - أتم.. أتم تتزوجي؟ - كبر الأولاد والبنات. جواب لا يعني شيئًا، واعتذار واه كأنه صبيدة. ما جدوى العودة قبل أن تسترد الكرامة الضائعة؟، لا ما أخفق

قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش غريب العمر

محبوبته السابقة.

- كانت الحبيبة السابقة في قصة «كذبت امرأة»، قد «ارتدت شهب زنيوة بلاستيكية» وسميها وجهها محاليد في بلادة. لا يبدو عليها التفاتة المنتبه إلى جسمه الذي يتكاثر، بينما بدت المرأة في قصة «الخلاء»: «امرأة غريبة ممثلة لحما وخبرة.
- قالت المرأة في أثناء زيارة الرجل وزوجته لها، في قصة «كذبت امرأة» ضمن ما قالت أنها تعيش غريب العمر، وأن زوجها مات في الوقت المناسب، وتحدث الرجل طويلاً حول نفسه، وكانت زوجته تراقب ما يجري، وهي تمتنع خضب للسند بأظافرهما، حتى بدت كالملونيزا، لولا تلك السججات التي بدت أكثر عمقا عمًا قبل، بينما بدت مجريات اللقاء في قصة «الخلاء» على مرحلتين، راقبها في المرحلة الأولى من بعد فراغها، موقد أنضجت الأعوام قسماها الساذجة، وكان وجهها متشبهاً بقسط وافر من الوسامة، وهي تصامم وتضائل، وتلاطف وتخاصم، كامرأة سوق لا يمكن أن يستهان بها. ثم جاءت المرحلة الثانية، حين اقترب منها. لم تعرفه في البداية، وعندما عرفته ارتفع حاجبها وانصرف جانب فيها عن شبه ابتسامة، ودار بينهما حوار (علني): - وأخيراً رجعت إلى شرداحة

امرأة، هما زوج وزوجة وأرملة دون أسماء، ودون أن تعرف عمل الزوج. أبطال قصة «الخلاء»، هم الرجل المائد «شرشارة»، والحبيبة السابقة «زنيب»، وهناك أيضًا الفتاة السابقة «لهلوبة»، وأخيرًا صاحب السرجة، التي عمل بها الرجل المائد، وهو صبي صغير، «عم زهرة».

- لم تستمد قصة «كذبت امرأة» على «الفلاش باك» في كشف ماضي البطل، بينما افتتحت قصة «الخلاء» بفلاش باك يكشف ما حدث للبطل منذ عشرين عامًا، عندما كان يعمل في السرجة، وفي ليلة دخلته على زنيب، إذا بالفاترة الجبار «لهلوبة» يجبره على تغطيتها، بعد أن أشبهه ضريبًا، فمضى إلى الخفى في الإسكندرية يجر أذيال الخيبة والذل والقهر، «ولا أمل لك في الحياة إلا الانتقام»، وهكذا ذابت زهرة العمر في آتون الحزن والحقد والألم، وتكون عصاية ورجع إلى حي الجواله بالقاهرة بعد عشرين عامًا، محفوظًا بالانتقام واستعادة محبوبته. بينما كان مبرر الزيارة في قصة «كذبت امرأة»، هو تقديم واجب العزاء لوت زوج المحبوبة السابقة، وتضمنت أن أرى موقع سترها مع زوجها الذي فضلت عليه.

- وفي الوقت الذي بدأت فيه قصة «كذبت امرأة» بلحظة دخول الزوج وزوجته إلى منزل الحبيبة السابقة، التي بدت مستردة في دعوتها للدخول، كناية عن اندهاشها من الزيارة، حتى لو كانت من أجل تقديم واجب العزاء. بدأت قصة «الخلاء» بالعصاية وهم يتقدمون إلى حارة «شرداحة» عبر حي الجواله، بدلا من طريق الجبل.

- وفي حين استقر كل من الزوج والزوجة، في قصة «كذبت امرأة»، على كرسيين ذات مساند خضية، وجدت العصاية الحارة خالية من أي عصاية في قصة الخلاء، وأمضى الرجل رحلة بعته راجلا بحثا عن

الفرار.

بعد انصرافهما، في ختام الزيارة، في قصة كذبت امرأة، تحدث الرجل كثيرا حول أن تلك المرأة سيئة معلقة، لا تعرف آداب الاتيكيت، لكنه اضطر أن يتوقف عن الحديث، لأن أصابع زوجته بدت مصبوبة بالدم، وقد غلقت بأظافرها نساكلا رقيقة من الألياف خشب مسند مقعدها، هنا، كانت المشاعر الرجل والمرأة مضمرة، لم يسفر عنها، وأن بدت موحية بالتسوية للزوجة على الأقل من خلال اصطباغ أصابعها بالدم من طول كبت مشاعرها وهي تسجع الخشب من مسند كرسيها الخشبي.

أما في قصة «الخلاء»، فتتابع الرجل المائد والمرأة وهما يتحاوران بمدد فترة، في ختام الزيارة، وذلك حين أشارت إلى مقعد خال في زاوية الدكان، وقالت:

- تفضل

نفمة نائمة كآلام زمان. لكن لم يبق إلا القبار. قال:

- في فرصة أخرى.

وتردد في حيرة معذبة، ثم صافحها وذهب. لن تكرر الفرصة.

هنا، المشاعر معلقة، تحاول المرأة أن تزين له البقاء، لكنه فهم أن ما جاء من أجل لم يتحقق، وكان حامسا في رده، الذي جاء مجاملا، لأنه كان يعرف في دخيلة نفسه، وأن الفرصة لن تتكرر أبدا!

الإيقاع

يحكم قصة «كذبت امرأة» إيقاع هادئ، ساكن، بطيء، مرتبط بما تمور به نفوس أبطال القصة الثلاثة (الراوي، زوجته، والأرملة) من مشاعر. هناك سببان للزيارة: الأول (معلن)، هو تقديم واجب عزاء للأرملة لوت زوجته. تاذية واجب المزاء، هو طقس اجتماعي، يمارس بشكل رسمي، ويمكس نوعا من المشاركة (الظاهرة) مع الآخر في مصاب الموت. لكن لا بد أن نعي أننا

أننا نعيش في مجتمع يحكمنا بتقاليد وعادات وقيم لا يمكن الخروج عليها

نعيش في مجتمع يحكمنا بتقاليد وعادات وقيم لا يمكن الخروج عليها. من هذا المنطلق لم يكن متاحا للمحب القديم أن يقوم بهذا الواجب وحده، لذلك، كان لا بد له أن يفعل ذلك في صيغة طرف آخر، حتى تسمح تقاليد المجتمع له بالزيارة. وكان هذا الآخر هو الزوجة، التي لم يوضح لنا النص كيف أقنعها بالذهاب، وهل اعترضت؟ وهل كانت تعرف بملائقهما السابقة، أم كانت تشك أن هناك شيئا مريباً يربته زوجها؟ وهل جري بينهما نقاش حول الزيارة؟ أسئلة كثيرة مثارة، لم نعرف إجاباتها كقراء، لكننا مرعنا ما آلت إليه الأمور في النهاية، وهو أنه ذهب فعلا في صيغة زوجته، فكانت شاهدا على اللقاء، ومراقبا ليس معابدا بأي حال، لأنها هي الزوجة الحالية، التي تربطها بزوجها علاقة شرعية، ولها كل الحق في الحفاظ عليه. من هنا، يتضح أنه بقدر ما كانت مشاعر الزوج مضمرة، فإن كل مشاعر الزوجة كانت أيضا (مضمرة)، وهي تحرص على أن تحافظ عليها مخبوءة بداخلها، أو كبتها في صمت، وهي وإن أبطلت مشاعرها ولم تظهرها، إلا إن انكماشها بدا بما كانت تحفره من سجحات أضافتها على المسند الخشبي، وهو الفعل الذي رآه مرتين. لكنه ظل سادرا في غيّه حتى بعد أن انصرفا من بيتها، فراح يتحدث دون أن يمي بأنها امرأة معلقة، لا تعرف واجب الاتيكيت، لولا أن رأى برهانا صاعدا على ضيق زوجته، وتاذنها مما سمع وتري وأن لم تجهز برأيها، وذلك في اصطباغ أصابعها بالدم، وقد غلقت بأظافرها نساكلا رقيقة من

الألياف خشب مسند مقعدها.

الناضج الثاني للزيارة (مضمرة) في أعماق الرجل وحده، كي يري ستر المحبوبة السابقة مع زوجها، الذي فضله عليه. يصرف معني (المستر) في المفهوم الشعبي، إلى الإخفاء بعيدا عن أنظار الآخرين، أو عن عينه هو بشكل خاص. والمقصود هنا بطبيعة الحال، هو «عش الزوجية»، الذي يشمل المكان ومحتوياته، لكنه ليس مقصودا لذاته، بل لارتباطه بالزوج الذي فضله عليه، حين وضعت محل اختياره بينه وبين آخر، واختارت الآخر، دون أن يوضح الراوي مبررات هذا الاختيار، بل تركه مطلقا دون تحديد. لكن تلك الرغبة المارمة في أي يري سترها مع الرجل، الذي فضله عليه، يكشف أنه كان هو المحرك للزيارة، وأن اتخذ من الغناء سببا، كما يعني أن هناك مشاعر (مضمرة) لدى الراوي، لم يعبر عنها، وتمكس نوعا من الاهتمام ما زال قائما بالمحبوبة، رغم انقضاء عشرين عاما من زواجها وزواجه!

هنا، كان (ضمان) المشاعر، هو المنصرم الحاكم في قصة «كذبت امرأة» وهو ما ترتب عليه أن بدأ الإيقاع على السلمح ساكنا هادئا، بل وريثما بطيئا، وإن كان يمور في الأصابع بانفعالات شتى!

أما قصة «الخلاء»، فكان الإيقاع منذ لحظة الافتتاح رهيبا مؤارا بالحرارة (الظاهرة) على السلمح، كما البركان، وحجم الضضب تمور بداخله باحثة عن منفذ للانفجار. ذلك الانتقام، الذي ظل الراوي يعد له نفسه خلال عشرين عاما، لا يعلم بسواه. كان يعلم أن يدخل في معركة شرسة مع رجال القوة لهلية وصعابته، ويتنصر عليهم، ويذيق الفتوة من نفس كأس النذل، التي سبق أن تجرّعها، يسترد في النهاية كرامته المهترئة وحلم حياته المسلوب، بإعادة زينب إلى عصمته بضراوة العنف، وجبروته.

وحين انحدر بقواؤه إلى حارة «شرداحة» عبر حي «الجواله»، لم

العلوم عليها هي نهاية اللقاء،
وانتهامها بأنها امرأة مملّة، لا
تعرف آداب الاتيكيت، لكن
زوجته، التي ربّما همت حقيقة
مشاعره أسكتته، بإشارة من
أظافرها المصطبغة بالدم!

أما عنوان قصة نجيب
محفوظ، الذي كان «الخللاء»،
فقد لعب دوراً بارزاً في (بناء)
القصة، وذلك حين جاءت
العصابة أولاً عن طريق الخللاء،
وكان أمامهم مجال للاختيار
بين المغامرة عن طريق الجبل،
أو الانحدار عن طريق حي
الجوالة، واختار القائد الهجوم
الواقف عن طريق حي الجوالة،
حتى يعرف الداني والقاضي
بأمر الهجوم، فتكون القضية
مجلجلة. وعندما آل كل شيء
إلى خواء، بعد أن اكتشف موت

عدوه البشري، وتحول المحبوبة إلى شيء
آخر لا يفرقه، كان أمامه في طريق
المودة اتجاهان، أما أن يعرضي عبر
الجبل، أو يعرضي عبر الخللاء، «وكبر»
فكرة الذهاب إلى الجبل عن طريق
الجوالة. كره أن يرى الناس أو أن
يروا، وكان ثمة طريق الخللاء فمضي
نحو الخللاء، وكان يبدو في أعصافه
سؤال «ما جدوى المودة قبل أن تسترد
الكرامة الضائعة؟» أما أظف الفراع،
هكذا وجدت نفسك قبل عشرين
سنة، ولكن الأمل ثم يكن قد قُبر.
وبهذا اكتمل البناء (الدائري) للقصة،
بعد أن رجع البطال ثانية إلى (ضباب)
نقطة البدء، وهو ما يعني أن يظل بطل
القصة مسريلاً، محاصراً هناك، داخل
تلك الدائرة الجهنمية، التي لا نهاية
لها، ولا فكاك منها، وهو وإن ابتعد
عنها، إلا أنها تظل مهيمنة على تفكيره،
كانها صورة مصفرة (للحياة). حين
يأتي الإنسان إليها من عدم لبوابة في
الدنيا، وفي تقضي كوضه، بالحب
والفقد والضباب والموت، ليعني ثانية
إلى خلاء كأنه العدم!

كاتب من مصر



يجد أحداً في انتظاره، وحين
استفسر من عجوز السرجة،
أخبره أن عدوه اللسود قد
مات منذ خمس سنين، «فصرخ
الرجل من أعماق صدره، وهو
يترنج تحت ضربة مجهولة...»
وكانت تلك هي صدمته الأولى،
لأن جلّ تفكيره كان منصرفاً
إلى الانتقام، هنا، كان نجيب
محفوظ موفقاً غاية التوفيق،
حين بدا الراوي الخارجي مقبلاً
على الأحداث، بأنه ترنّج تحت
وطأة «ضربة مجهولة»، لأنه لم
يضع ضريبات (القدر) المجهولة
في الاعتبار، حين يأتي الموت لا
في اللحظة التي يحتسبها البشر
ولا في المكان المتوقع، لذلك
صرخ بصوت كالرعد «هلولة»
يا جبان... لماذا مت يا جبان؟
(وهل يملك أي من البشر قدرة

مواجهة الموت؟) وانظر أيضاً إلى أسلوب
موت، وتعجب، بعد أن مات مسموماً
في بيت أخته، الذي يعتبر مكاناً آمناً،
وذلك من أكلة سمكسبي، ربما كانت
تكريماً له ولبعض رجاله (١). ولم ينته
الأمر عند هذا الحد، لأنه عندما سأل
عن زينب، صرّف أنها قد أصبحت بالغة
في الموق، كان ينظر مفكراً «كم آمن
بأنها كل شيء في الحياة، ولكن أين هي
الآن؟»، وهبط المنيب كآخر العمر،
أنظر إلى توفيق نجيب محفوظ، حين
جمل ذلك الراوي (الخارجي) يزاوج،
في تلك اللحظة، بين مشهد القروب
وهو يحدث، كأنه إيدان بقروب الحياة
وانتهاء العمر!

هنا، بدا منذ بداية هذه القصة
بزوغ لشمار طال احتياشها، فتشجرت
حمماً، وأصبح الإيقاع بالتالي مواراً
بالحركة، تمكّن فيه المشاعر من خلال
حوار صريح، أو تحرك منيف!

الضنوان،

كان عنوان قصة سيد نجم، هو
«كذبت امرأة». وقد يظن القارئ طويلاً
يبعث عن مغزى هذا العنوان، خاصة
وأن القصة لم تكشف بين شياهما عن

**أنظر إلى توفيق
نجيب محفوظ،
حين جعل ذلك
الراوي (الخارجي)
يزاوج، في تلك
اللحظة، بين مشهد
القروب وهو يحدث،
كأنه إيدان بقروب
الحياة وانتهاء العمر**

«أكتويل» Actuel، ومستشاراً لمجلة الأكسبريس الأسبوعية. وقد اهتم أيضاً بالتاريخ، وهو يُعرف نفسه بـ «تلميذ سارتر» الذي يقول عنه إن فرنسا لم تفه حقه من الدراسة. وقد رأينا أن نحاور هذا الرجل المثقف الذي كان صديقاً ومستشاراً لرجل ما فتى يكافح ويحارب ميدانياً ضد أسوأ الممارسات اللاإنسانية في التاريخ المعاصر، ألا وهو برنار كوشنر، مؤسس «أطباء بلا حدود»، و«أطباء العالم».

• «يؤكد الرجال ويظنون أحراراً، متساوين في الحقوق، يمكننا القول إن البرنامج المركزي للثورة الفرنسية المفترض أنه قابل لأن يطبق على ستة مليارات من البشر قلت يمكن القول إن هذا البرنامج لم يكتمل بعد. إن المرء - كما يقال - لا يولد إنساناً بل «مشروع إنسان» بمعنى أننا لا نصبح عند الاقتضاء بشراً إلا في ظروف جد خاصة، ما هي هذه الظروف في نظرك؟

- إنني أميل إلى التفكير بأن ميشيل هوكون لم يخطئه كثيراً. فالإنسان بالعلمي الذي تصفه هو اختراع، ما دام هذا الإنسان يفترض فردانية حقيقية، ومبدأ في الحرية، وقدرته على التعرف على ذاته كإنسان، وحده أدنى من التنظيم الاجتماعي مهيكلاً ومتراخ في آن، أي باختصار ينبغي أن تتوفر الأسس التي قامت عليها حضارتنا. إن الحضارات الكبرى الأخرى، من الهند إلى مصر في عهد بطليموس، ومن روما إلى قرطبة، ومن الصين إلى بيزنطة حضارات توصلت إلى نفس الدرجة من التطور الذي وصلت إليه حضارتنا في عهد النهضة. لكن تلك الحضارات لم تتمتع بما نتمتع به من درجتي اليوم، أي الإنسانية، فقد توقفت هذه الحضارات عند تصورات سلطوية وجماعية للسلوك، وهي التصورات التي لم تضمم لا الاختراع ولا

بعد نفسه تلميذ سارتر ميشيل أنتوان بورنييه: الإنسان اختراع وهو لا يولد إنساناً بل مشروع إنسان

ترجمة وإعداد مدلي نصيري

ميشيل أنتوان بورنييه، فيلسوف وعالم سياسي وصحافي وكاتب وصديق حميم ومستشار شخصي لبرنار كوشنر حتى تاريخ تعيين هذا الأخير في منصب حاكم كوسوفو. إن اللاإنسانية لا تقتحد دلالتها العميقة إلا نسبة للفكرة التي نعملها عن الإنسانية، والعال أن فكرتنا عن الإنسان، كما يقول بورنييه، فكرة حديثة العهد. لو أخضعتنا لمعاييرنا الحالية في السخط الأخلاقي جل الرجال الكبار في التاريخ - بمن فيهم الفلاسفة والعلماء - لكننا اليوم وضعنا هؤلاء في السجون لارتكابهم أنواعاً من المظالمات والهمجيات.

لكن المغارقة القصوى أن فظاعة سلسلة الإبادات التي حدثت في القرن العشرين هي التي جعلتنا نتطور نحو الإنسانية.

من الصعب أن يكون الإنسان إنساناً كاملاً، وإلا ما الذي يجعلنا نقول في حق هلال أو ملان: «هذا رجل إنسان جداً» أو «هذا رجل لا إنسانية له»؟ الإنسان الكامل لم يكتمل بعد.

ميشيل أنتوان بورنييه كان على التوالي رئيس تحرير مجلة «إيفينمات» Evenement (الحدث)، ومجلة

MICHEL ANTOINE BURNIER

LE TESTAMENT DE SARTRE



لقد هزت فظاعتها عقولنا وأخلاقياتنا لدرجة أننا سرنا ببطء وبصموية أيضاً نعيد النظر في تحديدنا لمعنى الإنسان. فقد ظهر بالفعل أن الأخلاق الإنسانية الكلاسيكية، النيويمسجية أو النيوكونطية، لم تحل دون ظهور المعتلات النازية، والخمير الحمر، ولا رواندا، ولا كوسوفو.

• في هذه الحالة كيف نتحدد الإنسانية الحديثة الفعالة؟ هل هي الإنسانية التي تدمج مبدأ واجب التدخل، الذي يدافع عنه برنار كوشنر؟

- أعتقد ذلك بالفعل. إننا نشهد حالياً تحولات غاية في الأهمية. لو ظهر هتلر في العام ٢٠٠٥ وليس العام ١٩٣٢ لكان واجب التدخل قد دفع بالديمقراطيين إلى ضرب ألمانيا منذ البداية. لكن هذه المياسة- التي ندم عليها ليون بلوم فيما بعد - سياسة لم يكن بالإمكان تطبيقها في تلك الأثناء. ولا بعد السنوات التي أعقبت التصريح، لأن الأمر كان في حاجة لأن ينضج نضوجاً كاملاً. الآن فقط سرنا ندرك وتتصور حقاً معنى التدخل الوقائي. النازية كمرجعية صارت اليوم من القوابس؛ لقد عشنا الشر المطلق. وقد لعبت الاستالينية أيضاً إلى حد من الحدود هذا الدور الرمزي.

• خلال الحوار الذي أحدثه صدور كتاب الشيوعية: الأسود سمعنا من مجيدي أناساً يشيرون ضد جبهة الكثرين على تشبيهه النازية - ذلك النظام الذي أعلن يصوت مال وقوي للإنسانية - بالشيوعية، ذلك النظام الذي انحرف مع الأسف، وكان مشروعه الأول مشروعاً جميلاً..

- بشكل ملموس اتخذت اللاإنسانية في بداية القرن العشرين هذين الوجهين معاً. إنهما وجهان جلد متقاربتين. كانت النازية كارينكاتورا لبشعية لما كان هتلر وجد المواد ولا التطعيم لبناء النازية. وحتى في

إن ما نسميه اليوم بـ «اللاإنسانية»، هو عبارة عن سلوك يسير في الاتجاه المعكس لذلك التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا

- بدأ العالم يفتاظ ويتقزز ابتداءً من عهد الكاتب الكبير مونتيني Montaigne. لقد ولدت الإنسانية في حدود العام ١٥٠٠. ولعل أول من بدأ يفتاظ من هذه الفظاعات هو «لاس كازاس» عندما عاد من الأمريكيتين وروى قصة إبادة الهنود الحمر وقطاعاتها. مما لا جدال فيه أنه قبل ألف أو ألف وخمسة مئة عام لم يوجد شخص كيلوثارك أو سينكا ليقول: «إن إبادة الشعب الليجي عمل مقزز». بينما صار الناس بعد النهضة يقولون: «إن ما تفعلونه مع الهنود الحمر أمر فظيع وغير مقبول». في رأيي أنه، ابتداءً من هنا بدأنا نحدد معنى اللاإنسانية: الإبادة الفظيمة والمهجينة للبشر الآخرين، واستبعادهم المكثف. وبالمعنى كل هذه الفظاعات، مع الأسف، لم تتوقف بعد. بل إن الظاهرة تسارعت حتى خلال القرن العشرين الذي حدث فيه ظاهرتان عظمتان: فقد اتاح تطور التقنيات إبادة جماعية على أصدمة صناعية - إنها الحرب العالمية الأولى، ثم ظهور النازية أي اللاإنسانية المطلقة.

لكن النازية لا تبدو لنا فظيمة إلا لأنها تملك رؤىنا قروناً من الإنسانية. بالطبع لم يكن جشكي خائن، أو تهورلنك، يحطيان باحترام كبير من قبل الشعوب. لكن الإسكندر الأكبر، وحتى القيصر، يحتفظان بشهرة جديرة بالفخر. من المنظور الإنساني الحديث، ولأننا نعرف ما الذي نقصده بالإنسانية فإن النازية تتيج لنا بأن نتحدد اللاإنسانية الكاملة المطلقة.

التطور ولا النمو، إلى أن دخلت عصر الانحطاط. أما الحضارة الغربية التي انطلقت من نفس القاعدة المشتركة ما بين كل هذه الحضارات فقد طورت شكلاً خاصاً من النمو والسلوك اتاح لها الارتقاء إلى مرحلة متقدمة. أما باقي الحضارات فقد توقفت جميعها عند مرحلة زمنية معينة. والحضارة الوحيدة التي وصلت إلى نفس النقطة ثم قفزت إلى شيء آخر هي أوروبا النهضة. ولم تكن هذه القفزة ظاهرة وطنية. فقد ولدت في إيطاليا لكنها كبرت أيضاً في أوروبا الشمالية، في فرنسا وبريطانيا وبلجيكا... إن ما نسميه اليوم بـ «اللاإنسانية» هو عبارة عن سلوك يسير في الاتجاه المعاكس لذلك التيار الأساسي الذي أسس لحضارتنا ابتداءً من القرن الرابع عشر أو الخامس عشر. فلو أخذنا كل الحضارات التي سبقت حضارتنا فسنلاحظ أن كل السلوكيات كانت سلوكيات مطلقة ولم يبد عليها أي مظهر من مظاهر الفظاعة. فانقطاع الرومانية، بالرغم من هولها، لم يتقزز إلى عهد كبير من الناس، فهي على أي حال لم تسبب التقزز لملء الأخلاق ولا لفلاسفة الرومان. فاللورخ «شيشرون» مثلاً، لم يتشامل: «ما الذي يمكن أن ن فكر به بعد الإبادة التي ارتكبت في حق المبيد الذين ثاروا في وجه سبارتاكوس؟ هذا بينما تضام الأوروبيون بعد العام ١٩٤٥: «ما الذي يمكن أن ن فكر به بعد مراكز الاعتقال التي أنشأها هتلر؟» فإذا كانت عظمة الحضارة الرومانية عظيمة لا جدال فيها - فحين متيقنون منها ونحبها بالضرورة - فهي تقوم أيضاً على إبادة فظيمة، وعلى اقتراض شعوب بكاملها. في بلاد الغال أبعد ربع أو نصف السكان خلال عشر سنوات من الغزو - الأرقام موهلة: فمن بين خمسة ملايين من سكان الغال الذين كانوا يعيشون في أوروبا قبل نحو مليون على الأقل، وبقي مليون آخر كمبيد. فقد أبادت روما شعوباً بكاملها، ومنها اليجيون على سبيل المثال. إنه التطهير العرقي بالمعنى الشمولي.

• متى بدأ العالم يفتاظ ويسبخذ لهذه السلوكيات؟



الإيديولوجيات لم تكن الماركسية إنسانية قط، حين نقرأ نصوص كارل ماركس ونلاحظ سلوكه نجد فيها بالضرورة بواكير التبدعات المنهجية للإبداعات التي أعطاها لينين وطبقها فيما بعد. هقبقل ثورة أكتوبر بكثير، يقول جوريس، إنه لو طبقا على بلد ما أطروحات لينين الشيوعي الذي نشره ماركس العام ١٨٤٧ لكان القادة الثوريون مجرد عصابة متمركزة على الأرض لتطبق أقطع الدكتاتوريات المكنة.

لماذا إذا الاستمرار في الخوف من مقارنة النازية بالشيوعية؟ الأمر مرتبط، فقط بالضغط الذي مارسه الشيوعيون القدامى الذين رفضوا الذهاب إلى نهاية الحار الذي مارسوه، هل كانت الشيوعية ستخطئ بضرورة أكثر

شمولية؟ لكن سنقرأ النصوص الأساسية للنازية لا بد من العودة إلى الوراء عبر الزمن وطرحت السؤال على الشباب أو الشباب اللذين انضروا في الحزب النازي وهما في السادسة عشرة من العمر، العام ١٩٣٧، ترى، ما الذي كان يفكر به هذا الشباب أو هذه الشاب؟ كانوا يفكران في الأخوة البشرية، في تمتع أن يكونا معاً، عند نهاية الفساد البرجوازي والأخلاقيات البالية. باختصار كانوا يفكران في كل ما كان يفكر به في الوقت نفسه الشيوعيون الشباب، وفي ما ظلنا ن فكر به نحن أيضاً بعد ذلك بسنوات طويلة.

• من هم أهم المفكرين المصادين للشمولية في رايك، هنا أرثنت مثلاً؟

– لقد وصفت هنا أرثنت نمطاً معيناً من الأفراد: إنه إيمان الذي كان متميزاً بالإنسانانية الخاصة بهذا العصر، إنه اندماج الهيجي بالبيروقراطي الذي يقول: «كنت أطمح الأوامر»، لكن هنا أرثنت لا تتفرد وحدها بهذا التبرير، فتجد نجد هذه النظرة عند سوفاريين، و«أندريه جيد» وعند «أرثر كوستلر» وعند «ريمون أرون»، وموريس مبرلو وبونتي الذين

مسرحة «تيرميدور» التي ألفها كاتب هكتوري من ساردو العام ١٨٩١ يبرز فيها «رويسبيير» كرجل دموي خطير. تصورها.. لقد منعت هذه المسرحية من قبل الجمهورية الجذرية، إذ قال «سانت جوست»: «كل من يهاجم الثورة جملة وتفصيلاً فهو خائن حتماً».

• عندما أدركت أجيال ما بعد الحرب (أي الكثير منا)، أي في السبعينات من القرن الماضي، الطبيعة الشمولية لضالتهيم الجميلة، فرفضت عليهم حقيقة بديهيّة وهو أن مكونات هذه اللاإنسانية تعود في جزء كبير منها إلى الثورة الفرنسية وتحديداً إلى العام ١٧٩٣. لقد كنا نحن الفرنسيين، المختبر الذي خرج منه هذا الشكل اللاإنسانية، الرعب الإيديولوجي الحديث.

– هذا بديهي بالفعل، فالمؤرخ «فرنسوا فوريت» هو أفضل من عرف الثوريين الفرنسيين: ١٧٨٩ الثورة الفولتيرية لحقّق الإنسان – ثورة الفلاسفة –، ١٧٩٣ الثورة الروسية والإرهابية (نسبة إلى روسو) التي قادت الفلاسفة إلى الموت.

• في رايك، كان روسو مفكراً لا إنسانياً؟

– الرعب الذي حدث العام ١٧٩٣ – أو التطبيق الصارم للمقد الاجتماعي، حسبنا أن نعيد قراءة هذا العقد في هذا العقد يتوقع روسو إقصاء الفرد الذي لا يتصاغ لإرادة العامة، على نحو ما أعدم سالتين فيما بعد كل فرد لا يرضع لإرادة الحزب، الأمر واضح كل الوضوح. وكان رويسبيير متشبهاً بروسو متطرفة، وكلما تقدّم الرعب إلاّ زاد ذكر روسو. كان فكر روسو أيضاً لا يقل خطيئة وذنباً عن فكر ماركس. لكن إذا عدنا إلى الفارق المفترض ما بين الأنظمة الشمولية الهيمينية – النازية والفاشية –

كان التطور عندهم – من الإنسانيّة والرعب إلى مفامرات الجذلية، أي من إرادية ماركسية إلى شكل جديد من الإنسانيّة – تطوراً لافتاً.

• ما الذي اكتشفه هؤلاء؟

– ظني أن البشر بشكل عام يعيشون الطواهر بجلاء نمبي، ثم يأتي التاريخ الرسمي (الذي يُنظر إليه كتاريخ حقيقي) ليلقي الظلام على كل شيء، خذ مثلاً الثورة الفرنسية: لقد عشنا مؤخراً حقيقة كانت بمثابة اكتشاف مثير وهو أنه كانت هناك ثورتان اثنتان: ثورة عام ١٧٨٩ وثورة عام ١٧٩٣، حيث الفت الثانية أبطال الأولى. والحال أن شائبة الثورة الفرنسية (أولاً حقوق الإنسان ثم الرعب) هي شائبة أدركها معاصرو تلك الفترة إدراكاً طبيعياً، وعلى امتداد جزء كبير من القرن التاسع عشر. كل الناس كانوا يعرفون تلك الحقيقة: فقد شرح الكاتب الفرنسي، ألكسندر دوم، ذلك شرحاً قوياً، وكذلك توكفيل... إلخ، ثم بعد ذلك قال التاريخ الرسمي للجمهورية الثالثة حتى عام ١٨٨٠ القائل على يمانية سابقة أن ليس لمة سوى ثورة واحد، فالجملة التي قالها كليمنصو «الثورة كتلة» تأتي من خطابه في غرفة النواب ضد

عن السلطة الروحية (الدينية)، مع تفهيم نسبي للسلطة الدينية. فجاء لم تعد السماء هي مصدر الأمل، بل صار المجتمع الحضري المقلاني هو مصدر الأمل. وتجسد الإشارة هنا إلى أن معظم المفكرين في تلك الفترة كانوا مهندسين معماريين، ومخططين حضريين يحملون بدمن مثالية.

هذه الظاهرة - ميلاد البرجوازية - لن تجد لها في مصر القديمة، ولا في بلاد ما بين النهرين، أو بلاد الهند القديمة، أو في روما، أو في الصين على الإطلاق. باختصار لن تجد لها إلا في أوروبا... في إيطاليا أساساً، في البداية ثم في بلاد الشمال، أما الديمقراطية الوحيدة المعروفة لدينا فهي الإنسانية البرجوازية. لكن المسألة هي أن تمنح البرجوازية من أن تستولي على هذا الاكتشاف المهم.

● وماذا من أطروحة ماكس فيبر عن الانطلاق البروتستانتية للأسمانية، فهي رايه انه لو لا البروتستانت لما صل النموذج الغربي عالياً؟

- لمست متأكد من ذلك، كالنكاد. لأن الكاثوليكية على الأقل تتركك وشأنك من حين لآخر، بينما البروتستانتية تفعل العكس تماماً. أما فيما يخص السلوكيات الاستبدادية التي أدخلتها البروتستانتية فهي لم تساعده دائماً على تطور الكائنات. أما «الكاثوليكية» فهي تحمل عناصر قريبة من مرحلة ما قبل الشمولية الحديثة، أما هجومات لوثر ضد الثورات الريفية، والمطعمة بجعل معادية للسامية، مثل «أحرقوهم» فهي تجعل أجسادنا تتشعر. يمكن أن نجد في هكر لوثر كل نبوة متار.

● وهذا ما يقودنا إلى اللانسانية. منذ متى صرنا ننظر إلى الإنسان ككائن خطر جداً؟ عندما وصل صديقك كوشتر إلى عمله في كوسوفو كان يقول بأن ليس ثمة لغة على الإطلاق في الكائن البشري.

- متى اكتشف أن الإنسان قادر باستمرار على ارتكاب الشر؟ هذا

في عصر النهضة قامت مباشرة على نصوص جوهرية من الكتاب المقدس. من يدعي القول إن المسيحية أنقذت من البشر أكثر مما أبادت؟ أما فيما يخصني فأني اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن مصدر إنسانيتنا مصدر إغريقي لاتيني. هذا المصدر أراء الكتاب المقدس ببعض العناصر بالطبع.

● بضعة عناصر ليس إلا نحن منبشون من الاثنين معاً، ليس كذلك؟

- بالطبع، لكن الكتاب المقدس، دون اليونان وروما، ليس في الظاهر سوى ديانة سفيرة متمصبة ولا تطلق. يهودية عهد المسيح أمر لا ينفكا استمساخه بأي حال من الأحوال - وهو لا ينفي وجود صفات انفعالية وأدبية جد عالية عند بعض رمل الكتاب المقدس الذين هم في نظري أقرب إلى فيكتور هوغو. المسيحية المنبشة من الكتاب المقدس هي التي هيمنت على العصور الوسطى الظلامية، وما ساهدا من فظاومات.

كل شيء لم يبدأ إلا عندما أعادت النهضة الحياة ثانية إلى العصور القديمة.

شبه أنه يبدو لي أن الأرضية الحقيقية التي أتاحت بروز الإنسانية هي بلدة النهضة، هو البرجوازي (لإشارة كلمة برجوازي مشتقة هي الفرنسية من كلمة بروج وتعني البلدة أو القصب)، هي الإدارة الذاتية (حتى وإن ظلت مستبدية لزمن طويل) لمكان المدينة، بعداً

إن التاويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التاويلات التي نعرفها في أيامنا

والأنظمة الاستبدادية اليسارية - من رويسبير إلى البولشيفين - لأصبح الجدال محسبوماً؛ فقد صار الحزب الشيوعي اليوغوسلافي حزباً قومياً صربياً، فأشيا غازياً، مع انطهاده لمارضيه، ومع الدعاية، وغزو الجهران، والمصرية والتطهير العرقي... الخ

● هل تقصد انه من حسن حظ العالم أن هذا حدث في بلد صغير مثل صربيا وليس في روسيا؟

- ما حدث في صربيا مع الأسف يمكن أن يحدث أيضاً في روسيا. وليس من فرق سوى أن الشيوعية الروسية مترهلة، بينما كانت يوغوسلافيا لا تزال تقف على رجلها.

● بالأساس كانت الفكرة اليهودية المسيحية القائمة على الدفاع عن الفرد، تفكر الإيديولوجيين النازيين الذين كانوا يرون في هذه الفكرة مؤشراً لمرض شبه إيكولوجي (بيئلي)، كيف يمكننا أن نحس ضعيفاً - هكذا كانوا يتساءلون - أي كيف نحب مرضاً؟

- كان الماركسيون يفكرون بالطريقة نفسها! كانوا يتباهون بنفس عبادة الشباب للجسد، وبنفس الأبدان المارية، وبنفس الرؤوس الصلماء، وبنفس الشعر الأصهب.

● في الأخير ليست لإساذويتنا منحدر من الجهور اليهودي المسيحي. فالكتاب المقدس هو الذي يجعل الإنسان مختلفاً عن الحيوان اختلافاً جوهرياً؟

- أجل، بشكل من الأشكال... على أي حال ليست التاويلات التي نستخلصها من الكتاب المقدس، هذا الكتاب المركب تركيباً، والمتميز بفناه وامتداده عبر الزمن. إن التاويلات التي كانت في العصور الوسيطة، أو في عصور محاكم التفتيش، لا تمت بصلة إلى التاويلات التي نعرفها في أيامنا. إن أسوأ الفظاومات الإسبانية التي حدثت

لم يعد أحد يقبلها أو يتسامح معها. وهذا شيء جميل، وإن كان لا يعني أننا صبرنا أكثر صفاءً وبراءة. لكنه من المؤكد أن تتابع سلسلة الإبادة والتطهير العرقي التي حدثت في القرن العشرين قد دفعتنا إلى التقدم إلى الأمام. يعني هذا، بمعنى آخر، أن الشر هو الذي يجعل البشر يتطورون. وطني أن أكبر التطورات التي حدثت في الوعي البشري مردها بالفعل إلى الحرب العالمية الثانية. لقد استطعنا أن نحدد ليس فقط هوية الشر المطلق بل وبأكبره أيضاً. الإنسانية اليوم هي أولاً الحلولة بكافة الوسائل دون تكرار معتقات الاعتقال والتطهير العرقي، أي حماية الأقليات والشعافات. وكذلك الأمر بالنسبة للأخلاق والمبادئ. إن إنسانويتنا ما فشتت تتدعم وتترسخ في وقتنا الحالي، ولا نملك إلا أن نخطئ بذلك. شريطة ألا تتحول هذه الإنسانيات أن تتجاوز نفسها. كانت النازية محاولة لتجاوز الظلم وجيوب المجتمع الليبرالي البرجوازي، وترفع أي أدنى ذلك فيما بعد. وكانت الستالينية محاولة متوازية. فلا ينبغي أن نصنع إيديولوجية ثالثة تدعي تجاوز حضارتنا فتتقود إلى الواء.

فالأشياء تتحرك بشكل مفارق، لا سيما أن ليس ثمة تصديداً واضحاً للإنسان الخالد. فالإنسان الأكثر إنسانية قبل بضعة قرون قد يبدو لنا اليوم قمة في الفظاعة واللاإنسانية. ليس من دافع لأن يتوقف كل هذا، لا بد من التقيد بفكرة نسبية. لقد وصلنا إلى حد أنه لو كان حلف شمال الأطلسي قاد حرباً فظة للإنسانية في يوغوسلافيا لكان تعرض للنتقد والشجب والاستهجان من قبل الرأي العام، مما كان سيضطره إلى إنهاء تلك الحرب، أي إلى تقبل الهزيمة. الملوك هم الذين كانوا يقررون حروب الأمم، واليوم فقد صارت شعوب الغرب هي التي تملك تقريباً قرار السلم. إنه انقلاب الأفاق الذي يصيبنا بالدوار.

* مترجم وناقد زكريا عليم في الآزور
mguesseri@addustour.com.fo



الاكتشاف قديم قدم العالم. كل الديانات السماوية تقول لك بأن الشر والخبيثة موجودان في كل مكان وزمان. بل تقول إن الشر هو أصلي الإنسانية. الإنسانية، تجريبياً، تنتقل على أي حال من حرب إلى حرب. فقد تودنا على هذه الحقيقة في أوروبا منذ العام ١٩٤٥، لكن المصير العادي للبشرية هو القربة التي تحترق، والأطفال الذين يهتر بطونهم، والنساء اللواتي يقتضين، والرجال الذين يقتلون أو يخبثون، ونحن الغربيين الذين عشنا في النصف الثاني من القرن العشرين فقد عشنا في فظاعة فظاتها حرب يوغوسلافيا.

وبعد النازية تودت إنسانويتنا بمتطلبات وشروط قاسية لدرجة أننا لو حكمنا في ضوء

لساداتها، وبأن لا أحد له الحق في أن يتدخل في شؤونها. وقد شرّدت فرنسا مليونين من الأشخاص، وقتلت ما لا يقل عن ٢٥٠ ألف شخص (أقل مما ادعته جبهة التحرير الوطني الجزائرية)، وفوق ذلك مارسات التعذيب في كل مكان، ونصبت المحاكم الاستثنائية... يعني ذلك، باختصار، أن فرنسا قبل خمسين عاماً كانت أسوأ في الجزائر من ميلوسيفيتش في كوزوفو.

• ألم يكن في وسع حلف شمال الأطلسي أن يتدخل؟

– مسألة التدخل الخارجي كانت مطروحة بالفعل. لعلنا نذكر أن حرب الجزائر قد أشرت حوارات عنيفة أثناء انعقاد كل جمعية عامة في الأمم المتحدة، مع صدور قرارات تدبّر فرنسا على الخصوص، بالإضافة إلى إرادة دائمة في التدخل في الشؤون الداخلية لفرنسا من قبل الأمريكين. تأميك عن السوفييات. بل وقد كان الأمل قائماً على الرئيس كينيدي، في أن يتدخل في الأمر، في حال انتخابه، حتى يبعد الجيش الفرنسي عن الجزائر.

ونخلص إلى القول، في اعتقادي، إلى أننا قد تطورنا كثيراً. هناك أشياء

تتجاوزنا الأخلاقية وسخطنا الحالي على رجال التاريخ العظيم لأعظمهم جميعاً. فحتى الكيفية التي كان الكاتب ديدرو يعامل بها خادمتها، وفولتير نفسه، شؤونها، ومونتينيه وفلاحيه، تثير تفكرنا وسخطنا؛ إنه الإفراط في استخدام السلطة الشخصية، وضربات العصا، والحبس والاستبعاد، والإهمال، والفصل العائلي، «تيكو براهي» العالم الفلكي الشهير الذي تحدث عنه اليوم برقة ودماسة في كتب علم الفيزياء الفلكية، من المؤكد أنه تلقى إندارات عديدة من ملك النمرك قبل أن يكف عن تجريد الفلاحين من أراضيهم بكل القسوة. ولو كنا طبقاً على آرياب العمل في الخمسينات والستينات مقياس تجاوزات المصالح الاجتماعي التي نطبقها اليوم في قوانيننا لكان السجن صغى ٢٩ من آرياب العمل الفرنسيين.

وكذلك الأمر في الجريمة. لنأخذ مثال الدكتور ميلوسيفيتش. ما الذي فعله غير الذي فعله الفرنسيون في الجزائر ما بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٦٢ في تلك الفترة ادعت فرنسا بالفعل بأن الأقاليم التي كانت تتظاهر ضدنا ولم تكن في الظاهر مأهولة بالفرنسيين في مناطق تابعة لها، وبأن الأمر يخضع

ذلك، أن الكتابة ردا على الثقافات الحضرية، وتغريب السرديات الأوربية عن الشرق وإفريقيا، واستبدالها بأسلوب سردي جديد أكثر لميا وأشد قوة، تشكل مكونا رئيسيا في هذه العملية (٢). ضمن هذا المنحى إذن يكتب عز الدين جلاوي عمله الروائي الرابع بعد (سراق الحلم والقميعة)، و(الفراشات والفلان)، و(رأس المحنة). وبذلك يكون الكاتب قد جاوز بهذه الرباعية الروائية حدود جنس القصة القصيرة التي ارتادها في مجاميع (لن تهفت الحناجر؟)، و(خبروات الذائفة)، و(سهول الحيرة).

ورواية (الرماد الذي غسل الماء) عمل فني تجريبي يسمو في الانتقال من كتابة القطعة والحالة والصورة الخافتة، إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات البشرية المعية بين الذات والمجتمع والوجود. وفيها نلمس محاولة كسر قانون السرد الغربي والتصرف في قواعده المعيارية، وذلك من خلال تشييد عالم حكائي متميز في نمط خطابه وصفية ثقافته وطبيعة ارتباطاته بالتشكيل الاجتماعي، وعلاقته التناسلية بالأجناس الأدبية والخطابات المرفقة والأشكال البسيطة والأصناف والقيم الثقافية.

١. سردية النعم/ سردية المجتمع: أول ما يواجه القارئ في تلقيه للنص هو الوهم الأجناسي، لأنه علامة لمينة تفتح أفق انتظار يراعي طبيعة تمثل الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يرتاد فضاء بوعي أو بدونه.

وما بلغت النظرة في (الرماد الذي غسل الماء) هو تسميتها بالرواية على ظهر الخلاف، ووسمها بالإشكالية، والحكاية المعيبة في الاستهلال الضمن في شكل رسالة عشق إلى حبيب مفقود (ص. ٥-٧).

وكذا نمتها بالقصة في الحاشية الأخيرة، وفي خاتمة رسالة العاشقة (ص. ٢٥٩).

ولاشك أن هذا التصد في التجنيس يستدعي نوعا من التحليل الثقافي، إذ هو يدعو إلى التفكير مجددا في مفهوم درويشة العربي، والبحث في أصوله المرفقة والخيلية انطلاقا من طبيعة الاحتكاك بين الثقافة المحلية والثقافة الوافدة، وفي ضوء مسطر المفاهيم والأشكال والفطريات، إذ ما طبيعة التداخل بين الحكاية والقصة والرواية؟ وما مرد ودية مقارنة التسمية المربية بالتسميات

الرد بالكتابة قراءة في رواية، الرماد الذي غسل الماء، للروائي الجزائري عز الدين جلاوي

د. أحمد فرشوش

تسمى هذه الورقة لإنجاز قراءة نقدية ثقافية في رواية (الرماد الذي غسل الماء) (١) للمبدع العربي الجزائري عز الدين جلاوي، وهي لأجل ذلك تبني فرضيتها الأساس على فكرة تنسيبية ترى بأن إنتاج الأدبية مقتن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية معيارية تتعالى عن الشروط المكانية والزمنية، كما أن النصوص على اختلاف أنماطها متورطة وجوبا في شبكة العلاقات

السياسية الاجتماعية المعقدة. وحيث إن الرواية الجزائرية جزء من آداب الشعوب المستعمرة، فإن لا شعورها السياسي الجريح يتوق عبر التخيل إلى تأكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال جمالية المقاومة التي تعתר بدبلا للخطاب القومي الأصولي المتشدد.



د. أحمد فرشوش

على المركز الإمبراطوري، لذلك اعتبر انتخيل منذ القديم للبلاد الوحيد للشعوب المهورة، كما أنه في الثقافة المعاصرة أضفى فضاء للمهروب من سياسات الهيمنة والتبعية. خلف المقاومة الإنسانية، إذن نوج بديل في تصور التاريخ البشري. ومن المهم أن نختبر قدرة هذا البديل على تحطيم الحواجز القائمة بين الثقافات.

ومن ثم فإن الرد الروائي على المستعمر لا يمثل قطب في الموقف السياسي بل يتجلى أيضا في الانزياح عن الشكل الروائي التقليدي المتعارف عليه في الكلاسيكيات العربية والفريقية. وهذا ما أكدته نواو سعيد في كتاب الثقافة والامبريالية، إذ يرى بأن شعوب المستعمرات القديمة ترد بالكلمة المقاومة

عز الدين جلاوي

عبد الله

السلطة السياسية، وبهذا النمط الأسطوري صيغت حكايات بمذاق السرد العربي الكلاسيكي على نحو ما نلفه في خواطر فاتح يحيوي المدونة في كراسته التي يحملها معه إلى خلوة في الجبل، والموسومة بـ: (المنحة، أنا ربكم، الصنم، الاختراق)، (ص. ١٨١)، هذا فضلا عن بذر الأمثال والأحلام والأغاني الشعبية (الرأي) والعبارات المسكوة، والتعابير الشفوية، والنصوص الشعرية، والعلامات الدينية، والألفاظ والتراكيب القرآنية، والأسماء الأدبية والثقافية والسياسية الحاملة لسلطة رمزية قوية في المخيلة الجماعية، إضافة إلى الانفتاح على مسار الضراحي الباحث على القرابة معلا في (مشهد نيش المحيطين بعزيزة لقيبر وخراج الجنة وتمديدتها على الأرض، ثم الحاشية التي تقول بأن أبناء المدينة الفقراء والمبؤدين قهقروا عزيزة والجنرال وأتباعها، ثم أضلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما، ص. ٢٥٨)، ومعلا أيضا في بحث الأوكليد، وتقدير الأمكنة، وبهذا تكون سردية النص ملتصقة بالعلامات الخيالية للمجتمع الحارسة لأسوبه، الحافظة لشبكة الذاكرة التي تلف بيئها مجموع النظام الثقافي للأمم الجزائرية، الساحل لشعور جمعي يشخص الجرح الغائر لمجتمع باحث عن الكرامة والعدل.

٢. المتن / الحاشية: وهي ترابيح مع هذه الخاصية الواسعة لسرد النص من جهة التشويش على صفاته التعليلية وقدرته على تحويل جنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر، نلغي توظيفها مبتكرا لتقنية النصيحة التي تخللت النص بوفرة كادت أن تغطي المتن ذاته، إذ بلغ عددها تسعين حاشية، تقوم بوظائف متنوعة تشمل التعريف بالخصائص، ووصف التكوين، والتعليق على الأفعال، وفي ظني أن استعمال هذه التقنية يروم تقوية مركزية الكتابة في منطقها القرصي، وتقض أسسها للمعركة، في سعي لزعزحة كل هيمنة ممكنة ورد الاعتبار بالتالي للهواش الغنية لكي تصمم صحتها. وهذه الطريقة في الكتابة معروفة في التراث العربي الكلاسيكي، فقد كان القدماء يكتبون حول حياة شاعر وينقدون كتبه ويدرجون ديوانه في الكتاب نفسه. وفي ذات الكتاب يشرحون ويحللون الأبيات الشعرية. لكن الكاتب تصرف في هذه التقنية ومنعها تضميناتها أثرها في خلق الفجوات، وزرع الالتباسات،

الأليوية؟ وما هو النسب الحقيقي لهذا المجلس الأدبي الجديد؟

تلك أسئلة تجد ما يمسح مارجها ضمن النص المقارب، ذلك أن الكاتب وإن أقام من الترميز السري الغربي إلا أنه قاومه من الداخل، ويتجلى ذلك في سعيه لتشخيص الكلية الاجتماعية عبر حبكة رئيسية تمتص مجموعة الأفعال والشفوض والأزمات والفضاضات، بحيث تشكل موقع البؤرة في تنظيم النص وتحريك الحوافز. وهذه الحبكة هي بمثابة بنية سطحية تنهض على عنصرين: التشويق والتحقيق. وهما كما لا يخفى، الصامتان المميزتان للبناء الروائي البوليسي. ذلك أن النص يروي قضية تحقيق أممي للبحث عن الفاعل الحقيقي لجريمة قتل، وعن سر اختفاء الجنة التي عثر عليها كريم الصامي في طريق الغاية ليل... إلا أن السرد لا يصمم في

مكن الشرطة أبدا لم تطو القضية، وراح الضابط سمعون يثيرها كل مرة بشكل جديد. . . يطرح فرضية جديدة، ويتب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتى أثار قلق كل من له علاقة بذلك. . . قال أحد المساعدين: - يا حضرة الضابط الحقيقة ظهرت، والحكمة أصدرت حكمها وانتهى الأمر. - لكننا لم نجد الجنة والسر كله في الجنة. . . لا بد أن نجد الجنة. . . لا بد أن نجد الجنة. (ص. ٢٢٢).

ومن البين أن هذا التركيب السري المشهود إلى التشويق والتحقيق لا يعني أننا بالضرورة أمام رواية بوليسية بالمعنى النظري الدقيق للنص، ذلك أن الهيكات الضمنية القائمة في جوف النص تقاوم منطق البناء البوليسي من جهة نسيها لسرد تشترك بالمتخيل الاجتماعي والعلامات الثقافية الرمزية. سردية النص تتلذذ بأطنان من مزدوجة المجتمع الكبرى، وحينئذ تتفصل السردية إلى حد بلوغ تمثيل ذهنيات وأحداث سلوكية وعلامات ثقافية تصوغ جوانب من واقع الأمة الجزائرية: الشيء الذي يذكر بمنوان كتاب لامع للثقافة مع بد الكولونيالي هومي بها بها:

ذلك أن رواية الرماد تفتن تلوينا سرديا محليا يفتن من بنية التأليف القديم «Nation et narration» (المتن والحاشية)، كما تستلهم ضمن لحظات وأثر الأسلوب العربي البياني القديم ضمن محاكاة ساحرة تروم تقويض سلطته الفنية المتخالفة مع

مصدر الجنة. ويريك القارئ من خلال طرح الفرضيات المتعددة المفسرة لارتكاب الجريمة، وكذا لاختفاء الجنة أو لهروبها على حد تعبير الحكمي. بل إن المبلغ عن الجريمة - كريم الصامي - يشكل في حقيقة ما رآه، بحيث يتوه في توالف الفلق مستائلا عن حقيقة الجسم الممدد على طريق الغاية: أوه ضلنا إسمان مقتول، أم حيوان دهنه سيارة أثناء الميول، أم كيس تافه لا معنى له (ص. ١٤). ولأجل توسيع مدى الالتباس يلبج السرد مدار التردد والحبيرة ملامسا منطقة المجهوب وقد منحاه الضاح، وذلك من خلال إشاعة خبر رجوع المقتول إلى الحياة عبر هفافات الصغار (وكان الصغار يلهون الفضاء بكتون سمته بأصواتهم المصفورية: «مقتول يرجع الحياة». - مقتول يرجع الحياة... . . . وفاتهات الناس منجذبتين نحو الأصوات كأنها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد مسطحة الجرائد متصلة تصفحها، ومرقيا شيخ متعقما: - «عز بالله مستوم القمامة» ص. ٢٥٢).

هكذا تندو قضية الجنة الهاربة بمثابة وسواس يسيطر على الأفعال والمشار، بحيث تمثل الفضاء الاجتماعي لمدينة عن الرماد مسرح الأحداث، والجميع ينظر إليها من زاوية الخاصة، بل ويستمرها لأغراض مرمومة. وفي ذلك تقول الساردة: (ما تكاد قضية الجنة الهاربة تلوى في أذهان الناس حتى تعود لتلشر من جديد. . . والغدتها الصحافة لبعث ثوبها بها القراء، وتثير فضولهم وأهتمامهم

في غلبة وسمة.

رواية الرماد تنتمي إلى التمثيل الأخير للكلية، من جهة توزيعها على أسفار تتضمن متونا وحواشي كثيرة تترابط وفق نظام قائم على الالتفاف والاختلاف الذي قد يصل حد التناقض، ولا شك أن هذا التركيب الشجري ينعت فوضي سرديّة عميلة تستدعي قارئاً يقرأ يتوقد الانفصال والتباعد، ويقدّر قيمة الفراغ بحيث يساهم بدوره في تشكيل هوية النص والقيض على رهائه الفني والمعرفي.

٣. الواقع/ الخيال: تنتهي الرواية بالحاشية رقم ٩٠ التي تنفض اليمد الواقعي لمخينة عين الرماد والحكايات الجارية فيها مبطلّة بذلك كذب التشخيص. فكيف يمكن الجمع بين هذه الإشارة الفاضحة القوية التأثير بفعل زوردها ضمن ختام النص، وبين التشخيص الدقيق والوصف التفصيلي لمخينة عين الرماد إلى حد تقريي ملهها وظواهرها وأتاسها - ومن المؤكد أن هذه المفارقة التي تشكل العجز القلق للنص لن يبرأها لها الفارئ المتأمله الذي ينسحق بقوة الإهماء ويلتذ بالتصديق وينشد بالمحاكاة، كلها في المقابل مستغفر الفارئ الإشكالي عن إصادة بناء العلاقة بين الخيالي والمرجعي وفق تصور مغاير ينصير لذات الكتابة، أي لنسق العلاقات القائمة بين شرائع النص نفسه. ذلك أن ذات الكتابة هي في العمق، فمالية متصلة ومتبادلة مع مرجعها حسب شبكات معقدة من الاشتغال والتبني. وجنّها ينطق مشهد فني يتضمن بداخله انتقالات وتطلعات وتحولات تمتدعوب البنية والنفس والمجتمع والعالم (٤).

ومن المؤكد أن الرواية قد استوحيت الواقع الجزائري من جهة تمثيل انكساراته الاجتماعية والسياسية وتصوير مظاهر الفساد فيه، كما أنها شخصت حلمه بالمعالجة الاجتماعية في مرحلة ما بعد الاستعمار. غير أن هذه المقاصد المشكلة لتسليق وإن راقت النص فإنها تموقست أيضا خارجة، بحيث أفضى ظهورها العرضي والظلف إلى انتصار الشكل وتجسيد زناه الكتابة التي لا تلمس الإحالة بل تجعلها غامضة ومشرقة. وبذلك تكون رواية الرماد واحدة من التصويع العربية والإفريقية التي أكدت نديتها لغيرها من روايات الغرب، ذلك أن نقاد أوروبا وأمريكا قرأوا غالباً آداب

ومضاعة التاجيلات، وتكملة المقصود، والتشكيل في الحقيقي، الشيء الذي أسهم في خلق الانطباع بتصديق المرد من الداخل، وإرجاء الوصول إلى التصميزات الملمّنة والمباني التامة. ومعنا هنا أن تطرح تساؤلات بصدد الوضع الاعتيادي لهذه الحواشي: هل هي ضرورية أم تافهة؟ هل هي أساسية أم مجرد تكملة؟ هل هي منمجة مع النص أم غريبة عليه؟ وبالتالي هل هي داخل الرواية أم خارجها؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يمكن الاستفادة من مفهوم الزيادة، كما وظفه التفكيكيون، وعنه يقول دويدا: «الزيادة هي ما يضاف من أجل تكملة نقص، ترسيمة وتتركه مفتوحا في نفس الآن، ولكونها آتية كإسرافه فهي ليست ملازمة أبداً. هذا الزائد وهذا النقص لا يتعادلان أبداً، ولبيتهما تعطل وتصمد كل تعارض يسمي بين الإيجابي والسلبي. إن الزيادة إضافة تكسر بمقدار، الحواجز التي لا تتوقف عن إفهامها» (٣). هكذا فنقد الحواشي بما هي زائدة غريبة ومأنوسة في ذات الوقت، فائضة ومقنونة في نفس الآن.

وبالتالي فإن هذائها تفرح حلول موعد الحضور الذي قد يفقد حضوراً ما ينفك للاحق موصده ليعمل فيه فلا يصيبه. ومن هنا يمكن القول بأن رواية الرماد تجعل من مهمل التقييض رهاناً فنياً بطريقها الخاصة، على نحو يجعل تماسكها مبنياً وفق تركيب مغارق باعث على تخصيص الهوية السردية. ومن البين أن تصور التمسك السردية المحيل في التحديد النظري على الكلية يحتاج إلى نقاش، إذ تصور الكلية ليس متشاملاً في جميع الثقافات، لأنه يظل مبنياً من طبيعة تمثل العالم وبكلماته وظواهره وأشياءه. ويمكن ضمن هذا النص استدهاء شكلين من الكلية نراهما نافعين في تقريب الفرض المقصود: أولهما يتصل بالكلية التامة الموحدة والمركزة، حيث التفكير هنا متصل متتابع، وعلاماته متجاوزة متبادلة حد الاستفاد والعودة إلى نقطة البداية، وهذه الكلية تنتمي لتقافة الكمال والاستمرار، إذ الأجزاء تندمج بقوة كقواطع الماء المتضامنة في محيط. أما الشكل الثاني للتوحيد، فيقتض صيغة كلية مثيرة تجميعية ممتدة، تتكون ظاهرياً من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أننا أمام أشجار متفرقة

العالم الثالث كتابية قومية وتصوير سياسي مباشر غافلين لطبيعته المميزة ومتهكئين هويته، ومن ثم دراستهم هل هي الأصنام الجامعية المخفضة في الانترنتولوجيا. وأحال أن رواية مثل رواية الرماد تبين عن نصيحة الفني المرتكز على تقييدها الصردية المراءوة، ويتبينها المتأمله على الفهم البسيط الذي يسمى لتضييق المسافة بين النصي والواقعي، وفي ذلك رد على المفهوم الكولونياتي للمالية الذي اعتبر الأداة النقدية الأوروبية لتصنيف الثقافات والأداب من منظور يعمدنا إلى تلك الملاقة المشوبة بين المعرفة والسلطة، بل يكرّنا بالآثار الميقية عن إمبراطورية الاسترقاق التي عمل أدواره سعيد على تفكيكها، كاشفاً عن اختلافها لشرق فذخي خيالها وهويتها وتركزها المغربي والعصريتها الدنيوية. ومن لم طان النقد الروائي ملزم بتطوير نظره من الداخل لأجل إنتاج قراءة منصفة للرواية الجزائرية بعامه، قراءة ما لم يقرأ فيها بعد، واستكشاف عناصر تميزها واستراتيجياتها في توكيد الاختلاف الفني والثقافي، ومن المؤكد أن المتن الروائي الجزائري الجديد مثلاً في عز الدين جلاوي ومجاهد، قد أثبت أن الأدب الجزائري ما زال قادراً على الإسهام، بل ما زال قادراً على الإسهام في الثقافة المالية إلى جانب الجماعات الثقافية المتنوعة.

كتاب وفاته من الغرب

هزارة

- ١- عز الدين جلاوي، الرماد الذي نسل الماء مطبعة دار جامعة ٢٠٠٥
- ٢- أدور سعيد التندعوب الأيمريالية ترجمة كمال بو دسد دار الأدباء، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٧٤
- ٣- ولترنس في «دالة معهود» ر. ر. بالكتابة، يمكن الخروج أصداً إلى بيان مشكوكات غريبت غريمت هياطين، البرد بالكتابة، النظرية والتطبيق في أدب المستعمرات القديمة ترجمة - شهرت العالم المنظمة العربية للترجمة بيروت ٢٠٠٩
- ٤- صارة كويش روجي لا بورن، فجل إلى فلسفة حالك مدسة شكوكات الميتافيزيقا واستحسن أدب - ترجمة برونين كوير وعز الدين جلاوي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ١٩٩١ ص٥٨
- ٥- ج. ج. يصح وضع مفهوم ذات الكتابة، يرجع حالك دويدا - مواقع حوارات، ترجمة وتقدمت فريد الزاهي، دار ديوقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨ ص٨١

متجانس ومنمزل وبذلك اختطف مع كل رواد النص الحدائي الفرنسي كبودلير ورامبو وملارمي وآخرين، تمت تجربة سان جون بهريس من التجارب المتفرقة في العصر الحديث، فمنذ بداياته (حوالي سنة ١٩٠٤) حتى استكمال التجربة (توفي سنة ١٩٧٥)، يترجم نتاجه الشعري على أعلى درجات «الكمال» الشبيه الأضلي غريباً عن تيارات العصر والفكرة السائدة. (شاز الشاعر بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٦٠).

إن تجربته في مرحلته الأولى (حين صدر له ديوان «مدائح» سنة ١٩١١ وديوان «أناباس» سنة ١٩٢٤) يهيب ألا تقارن بالمدى التي قضاهما «الكسي» ليجي، بالهبة الديبلوماسية، لأنهما يلتقيان في أكثر من نقطة. فهذا الأخير اضطر، لمدة ١٦ سنة، نظراً لانتشالته الدبلوماسية سفيرا وبعدها كاتباً عاماً لوزارة الخارجية، أن وصفت حد الأمية تقريباً بالسكينة الشعرية ويسبب الحروب التجا إلى أمريكا كي يبدن هناك مجد بيرس.

صدر صده دواوين شعرية رائعة: محاولة على الديوانين السالفين الذكر نجد:

- الملقى من سنة ١٩٤١ إلى ١٩٤٤
- الرياح سنة ١٩٥٤
- الحفارات سنة ١٩٥٧ الديوان الذي يعد تحفة من ج. بيرس.
- الوقت سنة ١٩٦٠.
- الطيور سنة ١٩٦٣
- قال من ج. بيرس :
- أنا الحامل صعب الكتابة، سأعجز الكتابة

إن الذي يدهش لأول وهلة في شعره هو هذه القدرات الهائلة من أدوات ومادة شعرية : طاقة فريدة لتفريخ المعنى من ديوان لديوان (الأمرا) يتلقى بمجموعات شعرية ولكن بقصائد مطولة) لفته براقعة بالتنوع بلاخة بالخصور تشكل شعرا موسوعيا يوظف أدق جرد للعالم الطبيعي والإنساني. إن القوى الكبرى الابدائية (الريح والأمطار والثلوج) والمعالم الطبيعية العظمى (الصحاري والبحار...) تتجانس في شعره مع القوى الإنسانية :

« أخوات المحاريب الأزهرين كانت الأمطار العارية على الأرض نضج... »
إن الماضي والحاضر، البراري النائية والمدن العصرية والوجوه واللغز الكهولوني

الجدالة وتجميل الشعر: سان جون بيرس

محمد الشنتوي

في عصرنا هذا قليلة هي الأمثلة في الأدب للكتاب الذين وافقت حياتهم مساهمهم الأبداعي بالمسيرة والعق، أذكر هنا الشاعر الفرنسي الكبير والدبلوماسي الكسي ليجي المعروف بسان جون بيرس (أشير بهذا الصدد على سبيل التشابه والموافقة إلى الشاعر العربي الكبير والدبلوماسي نزار قباني).



بدما لا بد من الاعتراف بأننا أمام شعر يطرح إشكالية دقيقة هي التركيب داخل نص كوني ليس أحادي البنية والتسقيط بل يتكون من مجموعة من العناصر والأطراف التي وجب الأحاطة بها كي توجهنا إلى اكتشافه ومقارنته.

ملارمي ومريدوه وعلقوا بلاغة منجزة ومنقوشة متتارة حيث الاستمارة تتخلل على ذاتها. من ج. بيرس ألف ما بين كل ما فرقه الشعر الحديث حيث أننا لا نجد أية لمة للاستمرارية كحل في شعره ولا أي مجال يفتح أمام ما هو مهزوز وغير

شعر من ج. بيرس ينقطع مع الشعر الحديث بكل رواه : راسبو وأتباعه استعملوا التذوق والتوتر في الشعر حيث الصورة الشعرية تمتع نوعيتها وقدراتها من تناقض العناصر التي تحتويها بينما



سنان جون بيريوس في شبابه

شفوية وحكاية. والأغرب أن الهندسة المعبية للقصيدة ككل ودرجة الجودة العالية في انتقاء الجزيئات تشد الانتباه وتثير الإعجاب. كان يضيء لغة شعرية استثنائية. كان ولها بالمردرات الدقيقة والتقنية حيث كان يعمد إلى الجيولوجيا وعلم النباتات وكذلك اللغات القديمة واللهجات الغريبة، إن الاستعمال النقي والحذف للبينيات الشكلية المختلفة مكنته من توظيف هذه اللغة الغريبة والمخالفة للمألوف : يخفض المرشحات حسب علاقات السمية وينظم مقاطع كاملة بالجناس الاستسهالي وبالمسجع. لقد عمد الشاعر إلى تفسير الغافية من داخل القطع الشعري حتى تنتشر داخل القصيدة كلمات معجزة ومضنية.

إذا كانت مسائل وإسكانيات هذا الشعر، رغم شجاعته، قد نسيت وأضاعت وقابلة للتحويل فإن غايته تبقى شامخة. حول الاحتفاء بالفهم للغة حيث للمعالم الكبرى الطبيعية والإنسانية مدعوة لتب للاقارئ شيئاً أكبر من المنة.

ولأن الجهول يفقد نفسه في ذاته ويفقد كذلك حصته الحيوية نجد دوماً في شعره عملية الزجج من عالم مشهود إلى العظمى والتكرار إلى عالم آخر حيث تشكل التراجيديا شرطاً للمنى وإمكانية اللحوق

وصل التراجيديون
منحربون من ملأهم أمجادهم
مما نرى
من قصيدة تتجديد المأساة

حمل اسمه اسم الجزيرة التي كان أهله يملكونها ولد في كنف البحر وترعرع وسط صوالم الطبيعة بكل تجلياتها وتطهراتها وحالاتها، ما بين الجبال والصحور وتواجد البحر وتقلب الرياح تلمست حركية الشعر قوامية ذات سطوة وقسوة وقوة تمنح من لغة أرسطو قرامطية بعميزات خاصة: متفردة شامخة ودقيقة منسوجة موشغة في التركيب. إنها تراجيديا البحر لأن البحر له وجهان، إنها مما تمننا به أفكارنا وفي الآن نفسه هي وجه والبحر التائه المأخوذ في شرك اللا تيه، كما في المسرح القديم فإن معنى العالم كان دائماً حول هاوية بالتسبة للرجل كما كذلك بالنسبة للعودة أو الموت.

كان البحر دوماً يشن أو يهزم أملاً. يضع الكل في نفس الإطار، الحياة

الأدي...
أه مايا
ابتها الوديمة والحكيمة...
ستعيد الليالي الندوة والرقص
هوق الأرض المتطمطة ذات الفتوة
الحاجية
ستظل لتراجع رقصات السردان
والشاكور...

انتم يا من تكلمون الأوسيتية
هوق منصرف من المحدثات القولانية
من قصيدة جفاف
أما هيما يخص اشتغال اللحظة
الشعرية لدى الشاعر علاقة بالنظم
الشعرية فإنه كان يستعمل وينظم
مقطوعة جد مرنة، غير متألفة تمتد من
الكلمة البسيطة الاستهامية إلى الشطر
الطويل المفضل والموزون. حيث أنه كان من
الأوائل في هذا النظم الذي يضع إلى
قواعد متنوعة.

إن الشطر عنده يندرج داخل منظومة
واعية ومعقدة للجملة، للمقطع ولكل
القصيدة التي تشكل حركية واسمة

تلمس جلياً أن
المواطف الإنسانية
تأخذ الصدارة
هي ديوان منارات،
عشق عميق
وإشارة متحررة من
المحرمات الدينية
والاجتماعية

والمحتلين التراجيديين وخلق العلماء
في مقبراتهم كل ممزوج داخل نفس
الحركة لرسالة الشاعر:

الأرواح يغطي سقوطهم
والقزم
الذي يعمو الطحلب عليه
وانفاسهم
دهون تتشرها المداخن
من قصيدة المدينة

ورغم أن كل شيء مثار ومستدعى
بدقة متناهية إلا أنه يخيل للاقارئ أن
هذا الكل محمول إلى مكان وزمان
خراشيين. كما أن الأرض اللادية
والأرض المساجية للرقيا والحلم،
تتعاقلان مجالاً داخل مقلوس أزلية
تذكر بالنصوص المقدسة. ونراه كذلك
يمزج القوى الكونية والأحداث الكبرى
بقوة العواطف والشعور الإنساني.

تلمس جلياً أن العواطف الإنسانية
تأخذ الصدارة في ديوان منارات : عشق
عميق وإشارة متحررة من المحرمات الدينية
والاجتماعية تتلاقى وعلاقة حسية أكثر
ارتباطاً من ذي قبل بين الإنسان والكون.
كان من ج بيريوس يقول المعالم هي
وجدته الطهيبة والإنسانية وهذا أمر
يطلب تمكناً متقدراً من وسائل التعبير
كما يطلب قدرة هائلة على تدليل اللغة
وزرعها في حقول الرؤيا.

الليالي سترجع الماء الحي إلى ضروب
الأرض
وتسطن اللقاعات ونجايات اللحم
الذهبية،
والعش، وطلع المواشي
والبراغيث البحرية
تحت فويس الشواطئ العاقبة بروائح
العقاقير...
النداح الأخضر
وفراشة الليل الزرقاء
والأرض الموشومة بالحمر
سوف تستعيد ورودها الحمراء
الكبيرة...

تصعد صفار الأخطبوط مع مجيء
الليل
من القاع المسحوق
نحو وجه المياه التورم
...

أيا عمره فينبشها
الأكثر جعداً من شعور المسارية
والنوبيات
وانت يا شجر الطقسوس الكبير

إن التراجيديا تدشن الولوج إلى الواقعي، لكن هذا الواقعي لم يعمد لنا ولم تنسليه كذلك ولو دخل الفضاء الرمزي للنص، وما كان للضغط الذي يولده النص أن يظل عاريا وتبنا كي يحتمي كما يشاء بالنص ويلج العالم الذي ليس له مفتاح (العالم المتخيل).

لكن س. ج. بيرس يهبط مفتاحا؛ إنه مفتاح الرمز. الرمز الذي إذا كان منفلقا ومتجاوزا فإنه يتسلف ويتكتم، وإذا كان مفتوحا ويدون حل دائم ما بين الأسطورة والعالم فإنه هكذا يصير نافذة وعصرنا للتلفس والحدود، الرمز الذي كان يسكله في الرمز الذي يصيح عنصرا للمعنى. بدون الرمز لا يمكن أبدا أن نوثق المتخيل، وتجعل العالم يبدو متجانسا. إنه الرغبة في الجديد في إطار ما هو قديم وعتيق.

شعر س. ج. بيرس يدوي ملصقة للكون بأكمله، ملصقة الملاحم وليس ملصقة بطل أو شيب أنه مدح لا متناهي للعناصر الذي كان والذي سيأتي. شعره ليس مثاليا ولا هو قبول لهذا العالم إنه نثر. وتصرره من كل خلفية دينية جعله يواجه غياب الخالد بعضهم وتواجد المقدس.

معين الواقع لا ينفي: قوله تظهر لنا خرافية كلما تجردنا من هذا الواقع. ربما كان لتوظيف الأسطورة عند بيرس على نطاق واسع كسينا الحقيقي والذي لا نحظى به سوى بجزئيات ظاهرياته.

إن شعر بيرس يعانق الماضي بالحاضر ويقترح المستقبل ويتشعر إلى المطلق ويشجع المغامرة المتحمسة للإنسان.

كتاب من الغرب



س. ج. بيرس

درهبان البحر. لكن هذا التمجيد لم يكن أبدا تمجيذا من جهة واحدة لكنها مؤامرة مع البحر.

أن الشاعر حينما يتوجه صوب البحر يظهر كيف يتجاوز خطوط الحدود وكيف يتخلص من وزن هذا المميش، كيف يصغر في ذاته أبار المعنى ويمشط أبعاده وحدوده كي يستوعب كل البحر حد الأشباع ويغسل الجزء الذي هو طاقة أبدية أزلية تلازم الشاعر أبدا.

ولو أن الشاعر يواجه البحر فانه يتأمل ورجلاء على اليابسة لأنها المكان الحقيقي للمأساة ولأن الشاعر انساني بامتياز. حينما يلج إلى ذاته يتعبر نهائيا من رسالته.

لا بدل لمن يدبر الارتقاء والمعدية إلا من يدبر الأفقية واللقاء؛ هو عسى الشعر المطلق. عنده ليس للشعر منبع ولا مصب ولا تواجد غريبا أو جامعا من جهة البحر.

إن استدعاء كل عناصر الواقعي واستجداء عالم كي يخرط في الحدث بلفية تحميلة وإعادة خلقه ينضج في مكان لكل الضغوط مكان للكان الماري مكان لظهور ويروز الكثة البدائي.

هذا الانتظار والترقب هما عنده احتفاء

والرجل الذي يفتن الذهب

يتعمر من كنوزه

لترقب البحر

من قصيدة «مديني»

احتفاء يتجلى وكأنه الوجه الغريب للانتظار.

س. ج. بيرس بهذا يضعنا إذن في مواجهة الانتظار، في مواجهة انفسنا:

والموت. الخلق والعمار، المعلوم والمجهول، كي يشير جولا إلى الكائن ووجهه الخفي لأنه يعلن الصبر الكثير ما بين العناصر الطبيعية كالسما والرياح كما يؤكد التنوع والتعددية الأساسية التي تكون عناصر الواقعي وتؤسسه متجددا ومنفلقا على المعنى؛

وأنته يا بحارا كنت تقرأين أكثر الأحلام انفسا، هل ستتريكين ذات مصاء إلى منابر المدينة،

بين الساحة والفضبان النحاس ٩

أكثر حيوية، أياها الحقد، مجلسنا على هذا

المتحدر من عصر لا زوال له؛ البحر، هاتلا

وأخضر كفسر في شوق الناس، البحر المهد على

حدوده كأنشودة حجر؛ بيرسون وعيد على تخومنا،

صحبك وعيد بعلو الناس البحر نفسه سهادنا، كشهادة

الهيبة...

من قصيدة منارات...

البحر يوضع دائما الإنسان السفلي والمتخلى عنه في مواجهة أكل شروط وجوده. إنه صورة الانتهاء الكلي والبحث

عن التواجد في الوجود.

البحر محمولا فينا، حتى تخمة النفس وحتى نهاية

النفس.

البحر حامل لنا من اللج هديره الحريري ومراوة

كبيرة لحظ فير منتظر في العالم.

البحر منسوجا فينا، حتى أذهاله السحابة،

البحر ناسجا لنا ساهاته الضولية الكبيرة، وميادينه

الكبيرة المغمدة.

من قصيدة منارات...

هذا العالم كما وجد ظهر غير قادر على أن يشهد للكان لذا كان الشاعر

ينزع كي يعشي دوما تجاه البحر بطقوس وثيرة كالتلي كان يقوم بها اليونانيون عند

افتتاح كل احتفال. يتجلى ولهم بالبحر كأنه طقس مقدس يروم به إعادة إحياء

القيم الجمالية للأسطورة. مواجهة مع البحر هي بمثابة المرحلة الأولى للولوج

إلى ما هو مقدس. هدفه الأخير هو تجييل البحر بالارتقاء بالفة إلى مقام الكلام المقدس وبذلك يليسه البحر رداء

١. س. ج. بيرس لشعره قلبا إلى العربية الشاعر العربي القديم، مجلة «مواقف» العدد ١٩١، ٢٩.
٢. مصطلح من الترجمة التي أجبرها خالد إسحاق ورضا الكافي، في شهر ديسمبر ٢٠٠٤، تحت عنوان «أنشيد الأعمدة» مصدره في طبعة خاصة عن قصور، صدرت في تونس، وترجمته مؤسسة ترسوخ لها من دار عالميا الفرنسية.
٣. كتاب: «بريد المعنى» س. ج. بيرس وأصنافه، ع. د. عالم للنشر.
٤. س. ج. بيرس شاعر فرنسي مشهور مؤسس من قصور فرنسا.
٥. كتاب س. ج. بيرس شاعر المعنى، تجداد حول «الكلع دي»



عبد الحي مسلم فنان فطري ورائد

غازي السليم

يعر النحات الفطري عبد الحي مسلم، الذي لم يتعلم في أكاديميات وكليات فنون جميلة، رائد تقنية نشارة الخشب والطن الفطري من جدارة في النحت العربي والعالي المعاصر. ويعتبر إضافة جديرة بالاهتمام في مسيرة الفن الأردني المعاصر.

وقد حظي « مسلم » من وراء اكتشافه لتلك التقنية، بعد أن أصبحت له شخصيته الخاصة وأسلوبه المميز	في الوسط الفني.. بشهرة واسعة، وأصبحت سيرته وقته على كل لسان لدى الفنانين والنقاد والمهتمين بالفن	داخل الوطن العربي وخارجه.. وأثارت أعماله بطوقها السحرية وتقاليدما الاجتماعية المفعمة بالتقاليد والفرح
---	--	---



عن مادة طيبة أخرى تمد مكان مادة الاسمنت والألوان الزيتية، فتذكر أن نجاراً عرفه في طفولته، كان يستخدم عجينة من نشارة الخشب ممزوجة بالفراء يملأ بها الفراغات الموجودة بين القطع الخشبية.

لحظة الإبداع الأولى

لكن ماذا عن لحظة الإبداع الأولى في نشارة الخشب؟ يقول عبد الحي مسلم عن تلك اللحظة: « ذات يوم شاهدت غلاف مجلة فلسطينية يحمل صورة لمجوز فلسطينية، مع عبارة: نحن لن نفرق بين النخيل والبنجر، وصيغت النشارة مع قش، تناولت الصورة والمصقاة على الفراء، وما زلت أحفظ به، بعد ذلك اكتشفت أن باستطاعتي استعمال هذه العجينة الخشبية لبقاء تكوينات نحتية على قطعة خشب مسطح.. وكانت مساعدي كبيرة حين تمكنت من صياغة عدة عناصر..» (١)

هكذا تحركت يده في عجينة نشارة الخشب لتنتج أجساداً وأشكالاً ملأت كيانه وحياته فيما بعد، وشيئاً فشيئاً

دول العالم فسكبب زيادة في اهتمام العالم بالقضية الفلسطينية.»

من هو فتاننا؟

وماذا عن تجربته؟

ولد الفتان عبد الحي مسلم في قرية الدوايمة / الخليل عام ١٩٤٣ م، وعندما كان طفلاً شاهد الكثير من المجازر والظلم والاضطهاد التي تمرض لها أهل قريته وشعبه سواء من الأتراك أو البريطانيين. وبعد ١٥ عاماً من ولادته حلت النكبة، واحتل الصهاينة قريته التي خرج منها مجبراً إلى أريحا على أمل العودة إليها... لكن الصهاينة أكملوا احتلالهم لبقية فلسطين عام ١٩٤٧م، ولم يحقق حلمه بالعودة ففرج إلى عمان، وبعد ثلاث سنوات توجه إلى دمشق ثم إلى طرابلس للعمل في سلاح الجو الليبي « كهرباء طيران».

في هذه المرحلة كان يعيش عدم استقرار، وفراق قاتل لم يقدّم منه سوى مادة الاسمنت مع الألوان الزيتية عندما أخذ يشكل بها مجسمات تمثل أشكالاً بشرية. لكن تلك المادة الجامدة كانت تتشقق على مسطح الخشب ولم تلبّ طموحه، لذلك كان عليه أن يبحث

الكثير من الجدل والمناقشات، كما يعد مسلم الذي ولد مزوداً بموهبة فطرية على الانقياد للمركز وعلى التآزر بين العين واليد في عملية تسجيل للواقع وللتراث والفلكلور... بمجتهته الخاصة ليصل في النهاية إلى عمل فني بالغ الاكتمال، يجمع بين الزينة والطقس الاجتماعي.

أقام عبد الحي أكثر من ٣٠ معرضاً فريدياً واقتنت أعماله من قبل متاحف وصالات عرض ومؤسسات في مختلف دول العالم مثل أمريكا والموسم والنرويج والبنمرك وفرنسا ويوغسلافيا وسويسرا ونيكاراغوا وإيران وسوريا ولبنان وليبيا والبحرين، ويتم تسليط الضوء بين الحين والآخر في الإعلام العالمي على تجربته المميزة.

تقول الفنانة الروسية المعروفة (تايكو فانتش) في تقديمها لأحد معارضه: « بلغ بي التأثر بأعمال مسلم حداً اعتقد منه أن العالم سينصف هذا الفنان في الوقت المناسب، قد يكون بعد مائة عام أو مائتين، أو أكثر، لكن المتاحف التي ستعرض له أن تسماء أبداً واعتقد لو أن معرضه يتحول في

بدأت تلك التقنية . المعجينة . التي تتكون من: (نشارة الخشب + غراء = عجينة نشارة الخشب + قطعة خشب = عمل فني، تروق له، وفي الوقت نفسه تجميع في استخلاص أقصى طاقة تعبيرية لهذه التقنية، التي عالج من خلالها فيما بعد مواضيع شتى... فانتج في البدايات أعمالاً مثلت اللحظة المفوية: « مقاتل، شبل، شهيد، أسير، فلاحه تحمل الجرة، شجرة يرتقل وامرأة يزي شعبي... » وكان يزداد حماسه كلما أنتج لوحة، ولم يكن له علاقات مع أي من الفنانين التشكيليين... لذلك لم يوجه أحد ولم يتأثر بأي فنان.

و ذات يوم زاره أحد الأصفياء واقترح عليه أن يشارك في معرض طرابلس الدولي، وأخذ منه ثلاث لوحات لعرضها على اللجنة المختصة، وفعلًا تمت الموافقة على عرض اللوحات... وأنشأ أيام المعرض كان عبد الحي مسلم يذهب كل يوم لمشاهدة المعرض ورصد زواره، وكان يفرح الفرحة عندما يشاهد الناس تنظر إلى لوحاته بإعجاب... والذي زاده فرحاً تلقى مكافأة مالية مقدارها ١٠ دنانير ليبية، وذلك نظير مشاركته.

في تلك المرحلة ركز « عبد الحي



الإصمعة يغير مسلمات أو أطر ثابتة..
وأخذ يستقي من كل اتجاه ما يذري
تجربته ورؤاه، وما أراحه هو تصنيفه
ضمن اتجاه الفنانين القطريين، اتجاه:
الشخصية الشعبية الفلسطينية
بخصائصها التراثية والمعاصرة.

لكن ما هي المواضيع التي تناوئها
عبد الحى مسلم؟
وما هي عناصرها التأليفية؟

إذا كانت نقطة بداية أي فنان على
حد القول الشهير لأندريه مالرو.. لا
تكون في التأثر في الطبيعة المباشرة،
بل من تأثر الفنان بأعمال فنية سابقة
تكون دورها الأساسي هو مساعدته
على تحقيق ما يسعى إليها للتعبير عنه
فنياً.. فإن « عبد الحى » وجد ذلك
أول ما وجد في مظاهر الفن البدائي

يمكن لفنان أن يبدع في هكذا جو
لذلك لم يتجمل المشهد وصبرخ في
وجه « عبد الحى مسلم » « قائلًا: » انك
مجنون يجب عليك أن تغادر هذا المكان
هورا، لأن الفنان كي ينتج فنا بحاجة
إلى هدوء وموسيقى ومشروب.. » (٤)
« ومن يلحق الباب يسمح الجواب
لذلك لم يتوقع الإيطالي رد « عبد
الحى مسلم »: « لا يوجد هنا موسيقى
مثل التي تسمعا الآن يا صاحبي ».
وكان يعني صوت القذائف والرصاص
والانفجاريات وأزيز الطائرات.. (٥)
بعد عام ١٩٨٢ انتقل « مسلم » إلى
مفهم الهرموك بنمشق، وفي مرسومه
بدأ يتقن تقسمه ويبحث في تقنيته
ومواضيعه صاعيا إلى تطويرهما وفق
خبرته التي بدأت بالتقاي على كل

مسلم « على عنصر واحد في العمل
الفني... وكان من الصعب صياغة أكثر
من عنصرين بالتعبئة له » (٦)

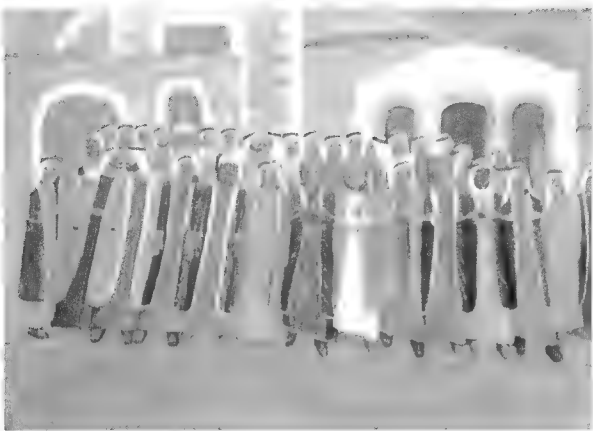
هكذا جاء « عبد الحى مسلم » إلى
الهرموك، حيث لم يكن يتوقع بأن يصبح في
يوم من الأيام فنانا... لكن دوامة التذكية
المتواصلة.. والتشرد والنزوح، لم النزوح،
ومعايشة المأساة المستمرة.. ومواكبة
العدوان أثر العدوان.. وحنين الذكريات
إلى صور الطفولة والطمانينة والسلام
والإحساس بالحرية... كل ذلك دفعه
إلى أن يعيد حساباته، وهنا بدأ يبحث
عن شيء يعوضه عن سنوات الحرمان..
فكان الفن الذي اقتحم حياته في سن
متأخرة.. كان عصره حينها ثمانية
وثلاثين عاماً.. وكان حينها مسؤولاً عن
عائلة مكونة من سبعة أبناء، كان ذلك
في العام ١٩٧١ م.

في نهاية السبعينيات غادر « عبد
الحى مسلم » ليبيا إلى بيروت، وهناك
بدأ يتردد على قسم الفنون التشكيلية
وتعرف إلى النحاتة منى السمودي، كما
تعرف إلى الفنان الراحل ناجي العلي
والفنان الراحل مصطفى الحلاج..
وعندما حوصرت بيروت في عام ١٩٨٢،
نفذ عبد الحى تحت القصف اليومي
في منطقة الماكناني ما يقارب الـ (١٨)
نوبة عريضة في بيروت أثناء الحصار،
وقد عثرت تلك اللوحات عن ما شاهده
وعاشه من أحداث... وأثناء إبداعه
تحت القصف كان الصحفيون ومراسلو
وكالات الأنباء الأجنبية يصطفون
بشكل طابور لالتقاط الصور والتحدث
معه، وكان يتعرض لمشاكساتهم.. وكانوا
يستفرون كيف يمكن للفنان أن ينتج
ويبدع فنا في هذا الجو.. حتى أنهم
حاولوا أن يجبروه على مغادرة المكان،
فقال لهم:

« أنا فنان ويجب أن أكون في أرض
الحدث، يجب أن أرسم كل ما يدور
حولي... حتى أن القس جسي جاكسون
حضر لمشاهدتي، وكذلك حضر مندوبه
وجلس تحت بهت الدرج لمدة ثلاث
ساعات وهو يشاهدني كيف أرسم في
هذه الظروف، وأخذ لوحة معه إلى
أمريكا قبل أن تجف » (٧)

كما كان يمر على موقع « عبد الحى
مسلم » كل صباح، صحفي إيطالي،
وكان ذلك الصحفي يمتدرب، كيف





شعوب أمريكا اللاتينية...». وقد عبر الفنان بكل صدق لما يحس ويشعر به تجاه ناسه والأخرين.

العنصر المماري

أما العناصر المعمارية فإنها تظهر في أعماله وكأنها جزء من الهيكل الأساس في الكتلة التي غالباً ما تشتمل على (بيت ومسجد)، أو أي شيء له صلة بالفن المعماري الفلسطيني... وهذا يعطينا فكرة عن الملامح المعمارية التي كانت سائدة في القرن الماضي ويشكل خاص في القرية الفلسطينية. والدقيق في عناصر الهندسة للأبنية والبيوت وموادها التي جسدها عبد الحي في أعماله، والتي جاءت في شكل (قباب، عقود، أقواس) يلاحظ أنه أعطى للتفاصيل الدقيقة والتباين الذي يزيد في قيمتها التيميرية والجمالية، وذلك من خلال ربط المفردات والعناصر ببعضها في التكوين، كما في مجموعته الرائعة: (خشة الدار، العروس في بيت العريس، المسامر، المسامر الشعبي، صيام رمضان، دار أم عبد الحي).

والخصب، والمطاء، والحببية... واستطاع مسلم أيضاً أن يعبر من خلال المرأة في أعماله عن مختلف الموضوعات الاجتماعية والإنسانية كما في الأعمال التالية: (من وحي التراث، انتظار، حوار، عتاب، خلاف، حلم، أمومة...).

كما أخذت المرأة في لوحاته أشكالاً ومواقع مختلفة، بحيث نراها متواجدة، إما في البيت، أو مع الأسرة، أو مع الحبيب، أو في الأفراح أو الأحزان... وتشاهدها كذلك في أعمال تمثل: دخلة الدار، العريس والعروس، المسامر، حنة العروس في اليوم الأول، حنة العروس (٢)، وفي أغاني المسامر (١، ٢، ٣)، وتفاعل الفنان « عبد الحي » مع المجازر التي ارتكبتها الصهيونية في كفر قاسم وصبرا وشاتيلا... ومع الأحداث الوطنية والقومية والإنسانية بشكل عام، كما في النحوتات التالية: « صبرا وشاتيلا، نضال وعطاء، مماناة الشعب الفلسطيني، من وحي الانتفاضة الفلسطينية، المقاومة اللبنانية في الجنوب، نضال شعوب أفريقيا، ونضال

فمثلاً وجد في النحت السوموري غناء في الإحساس بالحياة وسعورها وخفاياها.. وهو هنا لا يكف عن إعلان انبهاره به. وقد تناول « مسلم » عناصر أساسية ما زال يلح عليها مثل:

العنصر الإنساني

منذ البداية كان الهم الإنساني محور أعماله لذلك شكل الإنسان في أعماله جزءاً مهماً، ويشكل خاص الرجل والطفل والمرأة، وجاءت الأخيرة شديدة الارتباط بالفكرة والموضوع الذي يعبر عنه العمل، وبالتكوين الفني المنسجم في منظومة العناصر الفنية (شكل أو خط أو كتلة).

والمرأة، التي صورها عبد الحي بكل جمالياتها يفرحها وحزنها، وجعل منها رمزاً إنسانياً ورمزاً للعطاء.. وجعل من علاقتها بالزوج والحبيب والطفولة رمزاً لعلاقة البشر بالأرض.. لذلك تعد المرأة من أكثر العناصر حضوراً في تجربته وفي مختلف الحالات الإنسانية فهي تمثل: الأم، والوطن، والأرض،



مصنوع الجمل والحصان

واحتل كل من الجمل والحصان مكاناً مهماً في العهد من لوحاته كما في مجموعة: (زفة العروس على الجمل) وهذه المجموعة ليست الوحيدة التي وظف فيها فنائنا الحيوانات، فالجمل في هذه المجموعة وفي الأعمال الأخرى بلغ روعة لا تضاهيها روعة إلا أعمال الفنانين الآشوريين في منحوتاتهم البارزة (الزليف النافر).

أما بالنسبة للحصان فقد احتل في لوحاته «عبد الحي» مكانة أكبر من مكانة (الجمل) والمعروف عنه بقوة عمله وصبره، لكن (الحصان) هنا له دلالات رمزية كثيرة مختلفة

من دلالات الجمل، مثل (الأصالة، الثمر، التحدي، الانطلاقة، الثورة...)، ووظيفته كذلك تختلف عن وظيفة الجمل، وتظهر من عمل إلى آخر، وذلك حسب استخدامه في العمل الفني.

المصنوع النهائي

قام الفنان «عبد الحي» بتوظيف النباتات والأشجار من «زيتون، صبار، رمان، عنب، برتقال، نخيل، قمح، خروب، لون، أزهار وزرود» في أعماله وتوظيفاً خدم الفكرة، واحتلت تلك النباتات والأشجار التي تمثل رمزاً له قديمته وفلسفته الخاصة عند الفنان، مكاناً مرموقاً في عدد كبير من أعماله الفنية، كما في الجداريات التالية: (حسوار، انتظار، صموح لباس خمس قرى، رقصة على النود، مين عذبة، أطفال في الحديقة، لعبة القماية وحلاق...)،

وطريقة «عبد الحي» في تنظيم أفصان الشجرة تأتي وكأنها تتماثل كالشئ في صوت الثني أو العود أو الرماية، وأسلوبه في تجسيم أوراق وأغصان الأشجار والنباتات (بارز وغائر)، يأتي من خلال فرش أرضية المنحوتة بعد أن يملأ الجزء المناسب في فضاءاتها المحددة... ويشارك مع بقية الأجزاء الاكتمال والتوازن الذي يطل الشغل الشاغل للفنان.



المصنوع الزخرفي

أما العناصر الزخرفية. هندسية، نباتية وكتابية. في لوحاته فهي من أهم العناصر التي تتكامل بها المفردات الفنية الأخرى في أي عمل، لأنها تشكل روحه وركيزته الأساسية وهي الترجمة الصادقة

لفلسفته ولحضارته، فالزخرفة هنا أصبحت هي العمل الفني جزءاً لا يتفنى عنه، تتوزع أهميته في المضمون والشكل، وتسهم في اقتضاء الكتل والمساحات وتتناسق وتتجاوب مع كل ما يحيط بها في العمل من مفردات وعناصر ولون.

كما وظف الكتابة بما يخدم موضوع اللوحة، عندما استخدم الأبيات الشعرية والخرجات والأمثال الشعبية... أصبحت الكتابة تتجاوز المشاهد... ويبدأ الصدد يقول الناقد فتحي صالح: «عبد الحي يدخل الكتابة بحس تصويري بسيط لتصبح جزءاً من كينونة العمل التشكيلي، وحاملاً أساسياً للهموم الإنسانية الكامنة في

الأغنية من حزن، وعشق، وتحريض وتنبؤ... وكعالة توصيف للحدث المعبر عنه ضمن العمل».

ويضيف: «وتشكل الكتابة بالإضافة إلى دورها التفعيلي كعالة زينة متممة للجماليات اللونية في العناصر والرموز، مفصلاً مفتاحاً لقراءة العمل والولوج في أجوائه التعبيرية، ومعرضاً على إدراج تصورات روحانية في مساحة الذهن المثبة لإراحة النفس، وهندستها، ودفعها نحو أفق وجداني رحب».

ففي لوحة له بعنوان (الفراق) تقول الزوجة لزوجها: «على مين تخليتي؟ لا أمك حونة ولا طفل يسليني».

وفي عمل آخر يقول المقاتل

وهناك أيضاً ميل واضح لدى الفنان إلى استلهام الأساطير والحكايات ذات الطابع الشعبي، فمن خلال أعماله التي استلهمها من حكايات القرية وغيرها، يظهر الفنان توجهه بإبراز الطابع الاجتماعي، وهذا الطابع يمنح موضوعات النحت قدرة خاصة على



(ذكاء اصطناعي) لسيلبيرغ: يلعنُ الظلام ويضيءُ للنمعة أيضاً

إبراهيم نصرالله

مرة أخرى يأتي الأدب ليهدمُ يده البيضاء للسينما، التي هي اليوم الفن الأكثر إخلاصاً لخيالاته، وهي تدفع بها للأمام مجسدة كل ما فيها، مادياً وروحياً، يأتي الأدب قارعاً الجرس الذي يحرص العلم في حالات كثيرة على أن يظل صامتاً، وتتكفل هذه المرة قصة كتبها بريان الديس عام ١٩٦٩ والتقط ستانلي كوبريك حبكة، وتحولت إلى هاجس غير صادي له، بحيث أضحت مشروع حياة، ولفرط حبه لهذا المشروع بات مستعداً للتخلي عنه لسواء، لا شيء، إلا لكي يضمن تحقيقه الأمثل.



لدى كوبريك مقدرة كبيرة على سبر أغوارنا، في حين أن سيلبيرغ يعرف طبيعة أحلامنا. وكانت هناك لحظات مرعبة وفريدة لحس فيها أننا جميعاً ما زلنا في فيلم كوبريك) أما سيلبيرغ فيقول، كان علي أن أذيب نفسي في عالم كوبريك وأن أقدم قصتي وأنا أقدم قصته. لتدور أحداث فيلم (ذكاء اصطناعي) في منتصف قرننا الحالي، لكن أرضنا التي نعرفها اليوم، لن تكون على ما هي عليه الآن، فإفساد البيئة المستمر سيكون قد أطلق منان ظاهرة الانحباس الحراري من عقابها! وهكذا، سيذحف الجليد ماءً ويغرق سواحل العالم تقريباً، وفي واقع جديد تنحمر فيه مساحة الأرض، ومساحة المدن أيضاً، سيمرض على العائلات ألا تنجب أكثر من ولد واحد، في زمن يقتسم فيه البشر الآليون الأرض مع الأدميين، بعد أن تضاعفت أعداد الروبوتات وأصبحوا قوة لا يستهان بها، وبعد أن استطاع الإنسان

يأتي سيلبيرغ، ليحقق حلم استلذه في فيلم (ذكاء اصطناعي- Artificial Intelligence) وما كان يمكن أن يكون بمستوى الحلم لو أن كوبريك التقى بأورالقه بين يديه في مطلع الثمانينات مثلاً، فسيلبيرغ نضج على نار هادئة تماماً، وخاض تجاربه وتعلم منها، لكنه أدرك أن شبابه التذاكر ليس الدليل الوحيد على وجود الفنان، خاصة بعد أن حققت أفلامه نجاحات تجارية لم تحققها أفلام أي مخرج في تاريخ السينما، حيث يبدو اليوم زاهداً في تحقيق أي روح كبير على حساب ما يطمح إليه هنياً، يسأله الناقد محمد رضا في جريدة الحياة، لماذا لم تخرج فيلم هاري پوترة فيرد: ليس في ذلك أي تحد، إن إخراجة أضيق ما يكون بتحويل ملياري دولار من حساب إلى حساب!! تقول الممثلة فرانسيس أوكونور التي أدت دور الأم، (ذكاء اصطناعي هو مزيج من أسلوبين المخرجين.. كانت

الحب، أي معضلة أخلاقية
هذه. وهنا تكمن حكاية
الصبي الآلي ديفيد وأمسائه،
التي تميدنا مباشرة إلى مأساة
مخلوق الدكتور فرانكشتاين.
بعيدا عن محيط العلم والعلماء
هنا، نجد والذين مصابين بجمعية
مرض ابنيهما، مما دفع الأطباء
لتجديدهم بالتظار التوصل لعلاج
شكلته، ورغم أن الطفل ابن
الثانية عشرة تقريبا يبرز تحت ثقل ما
يمكن أن يسمى (الموت السريري) إلا أن الأم
تأتي وتجلس ملاصقة للشرقة الزجاجية التي تحيط
بجسمه، لتقرأ له قصص الأطفال.

هذه العائلة، تكون بالنسبة للبروفيسور هوبي، هي
العائلة الأمثل والأكثر أحقية في احتضان الطفل
الآلي الجديد الذي سيصنعه (ديفيد - هالي جول
أوسمنت) والذي يماثل عمره وعمر ولدها. وهكذا تجد
الأم نفسها وجها توجع مع الابن البديل، ليتبين لنا بعد
ذلك أن معضلتها قائمة في ابن حقيقي تحبه (مارتن
- جاك توماس) لا يستطيع التواصل معها، وابن آلي لا
تستطيع أن تحبه وتتواصل معه، مع أنه يحبها. ويتبدى
فرع الأم (موليتكا - فرانسيس أوكولور)، قائلة، ليس في
كونه طفلا آليا، بل لأنه جد حقيقي. ولأنه يبدو كذلك،
يكون هذا الإحساس بمثابة القوة الطاردة التي تمنعها

أن يزرع فيهم الكثير من صفاته، ويجعل الفرق الخارجي
بينه وبينهم شبه معدوم.

في وسط هذا الواقع الرمادي، وفي جلسة كبيرة تضم
عددا من العلماء وتلامذتهم، تطرح فكرة إيجاد مخلوق
آلي يمكن أن يبادل الناس الحب، بعد أن نجحت تجربة
الشجاع رويسوت يحسن في موضع إحداث الألبم، ويكون
البروفيسور هوبي - ولهم هارث، أب المشروع الجديد، إلا
أن التحدي الذي يبرز أمامه ضجاء يتمثل في تساؤل تلك
العائلة السوداء حول المعضلة الأخلاقية التي ستستجد
في حال نجاح المشروع، ولكن، ماذا لو لم يبادلته الآخرون



دعنا عنه
هل رأيت وجهه كم هو
حقيقي.. كأنه طفل. تقول
الأم لزوجها (سويتون
سام روياردز).
اسمه ديفيد. يرد
الأب
وعندما يحين موعد
النوم، يحضر (ديفيد)
منامته على أمل أن
تلبسه إياها. لكنها تعادر
الغرفة مسرعة، فيتقدم
الأب ويتخذ الموقف
: هل يمكن أن تنام،
يسألونه.
لا أستطيع أن انام،
ولكن يمكنني أن أظل
مستظيا بهدوء.
والحقيقة التي لا
جدال فيها قائمة في
عبقرية الممثل الصغير
هالي جول أوسمنت الذي
يقوم بدور ديفيد، ولعل
دوره هو الأهم في تاريخ
السينما بين الأدوار التي
لعبها الأطفال، دون أن
تتمسك أداءه البارع في فيلم
(الحاسة السادسة) الذي
برز فيه ممثلاً مذهلاً.
هنا يأتي سبيلبيرغ
ويدفع بموهبة أوسمنت
إلى الامام درجات، وعند
مشاهدة الفيلم كان
الانطباع الأول أن فيلما
كهذا لا يمكن أن يبلغ ما
بلغه دون هذا الأداء، يقول
سبيلبيرغ. (لو لم يكن
هالي جول أوسمنت على
قيد الحياة لا صنعت هذا
الفيلم، هالي كان نموذجاً
لا اعتقد أن هناك صبياً
يستطيع أن يوازيه). ومن
هذا المطلق يمكن القول
إن سبيلبيرغ بوجود
أوسمنت قد حقق ما لم
يكن ممكناً أن يتحقق لو
أن كوبريك أخرج الفيلم
مستخدماً ولداً ألياً كما
كان يفكر.
لكن عبقرية أوسمنت
في تعابيرها الهائلة،

التي تراوح بين الطفل الاتي حيناً، والطفل المنفي الحقيقي حيناً آخر. والذي يبدو أحياناً أشبه بشبح. كل شيء في وجهه، برود الآلة المصنعي والبراعة الكامنة والروح الحية وتلك المسحة العميقة في ملامح طفل مستعد لأن يتخلّى حتى عن طفولته من أجل أن يُخب. بمعنى أن يكون طيعاً ومطيعاً إلى حد يقطع نياحه القلوب.

ويمكن أن نرصد هنا حالات النمر الذي يسببها للأُم حين تجده أمامها أشبه ما يكون بشبح. فتندفع هانجة دافعة إياه أمامها تعلق عليه الحرته، مهددة أسفل الحدار، وحين يرق قلبها وتفتح له في النهاية، تجده ثابتاً في مكانه كما تركته، يسألها: أهذه لعبة؟ فتقول مصطرة وئيدة: أجل.

فيضاجلها بعد وقت وهي تقصص حاجتها هي الحما، يقول بفرح: لقد وجئتك.

فتصرح: افلق الباب ولتلك يبدو فيلم (الشكاه الاصطناعي) أنه مصنوع لمثل واحد لا غير، هو أوسمنت، الذي يغيب أداؤه، كل أداء مقابله، ويحوّل الأدوات الأخرى إلى متواليات من الأجزاء الشاحبة، ولعل هذا ما يمكن أن يؤخذ على سييلبيرغ وهذا الجمال، جمال الفيلم، الذي لم سكتل.

بعد هذه المشاهد يبدو كما لو أن وجوده كطفل في البيت قد بدأ يترسخ، ويدفع هذا الأمر قداماً مشهد اندلاق زجاجة عطر. إذ تطف الأم متحمسة ما تبقى من قهطرات، تملأ الأم، الأمومة، نفسها كما يعترف سييلبيرغ، وفي هذه اللحظة يضاجلها ديفيد بسؤال غير متوقع: مامي، هل ستموتين؟

ذات يوم :
ساكنين وحيداً عندها؟ كم ستعيشين؟

خمسين عاماً.

أرجو أن تعيشي أبداً.

بعد هذا تحتضنه وتعليه ذُب ابنها، اسم الدب (تيدي)، وهو لعبة متطورة تحكي وتمشي، وتحبب عن الأسئلة، وترفض أن تعامل كلعبة

في حوار معه، يقول سييلبيرغ: من المستحيل أن تعود إلى المسئلة مرة أخرى، لكن من الممكن أن تشعر من جديد كما لو كنا أطفالاً. وبعيداً عن هذا أقول: قريباً منه، يمكن أن نتكلم فكرة التني (الحقيقي) هي حياة سييلبيرغ بنسبه هذه الحرية التي لا يمكن إلا وأن نلص نطلالها الشمعية على طبيعة فهمه وحساسه بغيره التني في حال تحقيقها يقول: أنا مع التني لأن هناك أطفالاً أكثر حول العالم يحتاجون إلى الحب. لقد نبئت طفلين، إلى جانب أولادي. أما فكرة وجود كائن إلى، فأنا لست متحمساً اليوم لكن بفص كميوتري على قدميه، ويبدأ بالتحوال في البيت

يعلن سييلبيرغ بوضوح. وعمل. انه مع الحياة ومع المشاعر الإنسانية ومع الإنسان، ويرفض فكرة وجود كائن بشاطره حياته. مثل ذلك الذي يفرضه الحاجة على الأم (مونكا) في فيلمه وحين يذهب



أبعد من الراهن ليستعيد علاقته بأبيه وأبيه يقول سبيلبيرغ: إنهما أول حب لي، فقد كانت المرة الأولى التي أضرع فيها طبعهما بالحب حيال أحد على هذا النحو، ولذلك ترك هذا الحب تأثيره في طوال حياتي، وحين وصلت إلى تقديم هذا الفيلم كنت مجهزاً بما تعلمته.

هذه العلاقة بين الفن والحياة لا يمكن فصلها عن مشروع فيلم كبير مثل (الذكاء الاصطناعي) لأن شمة امتدادا للفنان المخرج يتسلل إليه ويغتنيه، ويحصر فكرته، على مستوى العلاقات الإنسانية، التي تشكل في أي عمل أدبي أو فني عموده الفقري، وتكسر التجريد المحتمل، وهي تحوله إلى شخص ملموس بالقلب والروح وليس بالعقل وحده.

يذكرنا هذا بعلاقة المخرج الفرنسيين فورد كوبيلا مع شخصية الطفل (جارك) في فيلمه الذي يحمل العنوان ذاته، الطفل الذي يكر أوبعة أضواء سنه الحقيقي، ويأتي من زلة مرموقة، حين يتحدث كوبيلا عن طفولته، (في هذه الحالة سأستعين بتجربتي الشخصية كطفل متفكراً ما عاينته وأنا في التاسعة من العمر، عندما أصبت بعارض شلل الأطفال، وبقيت حبس البيت سنة كاملة، دون أن أتمكن من تحريك ذراعي، ولديسي اليسرى على الإطلاق، لقد واجهت شعوراً مهيئاً ومعتباً لأنني موضوع على الرف وفي خالة الإهمال والتجاهل).

ويمكننا القول هنا، إن الفيلم أو العمل الأدبي، وإن بدا مستقلاً تماماً، ومفرقا في الخيال، ومستقبلياً إلى درجة أن مبدعه لن يعيش الفكرة التي يتحدث عنها عمله، إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون ذلك المستقبل جزءاً حقيقياً، بل جزءاً من سيرة الماضي التي هي سيرة المبدع نفسه.

ولكن ماذا من تعاطفنا نحن، كمشاهدين، مع الطفل الأني ديفيد، رغم معرفتنا (اعلمية) بأنه غير حقيقي؟

إن ما يشدنا للفيلم بالدرجة الأولى هو تعاطفنا مع هذا الطفل ولقننا عليه، بالدرجة الأولى، ثم قلقنا الخفي أمام ذلك المشهد الذي يحضنه، المشهد المستقبلي، الذي يشاهد يصور مباشرة، ويتنظراً، وينتظر أبنائه، ولهي: هلاك الأرض.

ولكن ما هو سر هذا التعاطف مع ديفيد؟

سر التعاطف في اعتقادنا راجع لذلك التحذير الذي يمر سريعاً، وتطلقه في بداية الفيلم الحالة السوداء حين نتحدث من المسؤولية الأخلاقية بالتجديد، لأن جعلتها تخرج من حروفها القليلة، وتخلق حياة كاملة ملموسة، أي تنهب الفكرة نحو تشخيصها، الذي يخرجها من إطار التجريد، ويحيلها إلى واقع فعلي ملموس لا مجال للخوار منه. ولذلك، فإن التعاطف مع الأم، سرعان ما يتغير، رغم أن سبيلبيرغ يختار ممثلة ملائمة تماماً للور، كام نموذجية، فيها الكثير من الأمومة، والرقة، والجمال الهادئ، وهذا التعاطف العابر لا يرقى إلى تعاطفنا مع الطفل الأني، وفي ذلك ربما تكمن حكمة الفيلم وهي تبليغ مداهم، لأننا بمسابقة، لا ندرك الأم التي لم تستطع أن تلمي لداء الحب، لكن هو ضحية فعلية، كما سيكتاد أكثر مع تقدم مسار الفيلم، بل لأننا في لاهوتنا ندرك نضجاً من الحياة لا نتمنى أن نعيشه، أو تكون جزءاً منه، إذ يعمل سبيلبيرغ على إثارة سخاوتنا، استحضارها كذاكرة مستقبلية، تنتظرنها بقسوتها وتقتربنا، مثيرة، ومحركا في آن ذاكرتنا القابعة فيها حول انقساتنا، وحول كوننا لا نلتزم للمشهد الذي ذراه لكننا رغم هذا نحت

السبر نحوه. كما أنه ليس شمة أفضل من استحضار شخصية مربية، وتُحب لطفل من هذا النوع، هو ضحية أدينا، بشكل أو بآخر أو ضحية امتدادنا من الأبناء الذين أنجبناهم، أو الذين سننجبهم بعد قليل.

لا مفر لأبينا من الدم الذي سيفطها، حتى وإن لم يكن هناك فطرة دم واحد، يمكن أن تنبثق فجأة من هذا الجسد الصغير الذي يملأ حواسنا.

ويحزّز سبيلبيرغ حسّ الذنب تجاه الآخر، الذي لا حول له ولا قوة، بتجسيد صورتنا المستقبلية كبشر حين يقدم لنا طبيعة الحياة التي سنعيشها في منزل المستقبل، فالصمت غير العادي في أركان البيت، وأصوات الناس الذين يتحدثون فيه، تبدو قادمة من أماكن بعيدة وليس من حناجرهم، كما لو أن الإنسان يعيش في مكان، وصوته في مكان آخر، حين يريد أن يتكلم يستحضره، يقول من خلاله ما يريد، ويعيده إلى حيث كان، سواء إلى شرفة البيت المظلة على الدمار، أو إلى غرفة أخرى يمكنها، أو إلى الثلاثة.

ويُصغّر سبيلبيرغ أجواء البرود حين يضع الجميع وبها توجه أمام بعضهم البعض على مائدة الطعام، بدءاً من محاولة ديفيد لتقليد الطريقة التي



يتناول فيها الأب والأم الطعام
والتهاء بتناوله الطعام هي تحد
للأبن الذي شقي من مرضه
وعاد إلى الأسرة، مع ما تعنيه
عودته من صراع على قلب الأم
ثم ذلك المكر الذي يسكن الأم
الحقيقي، مقابل تلك الومضة
غير العادية والبراقة التي
تسمان شخصية ديفيد، وما
عودة مارتن يتراجع الاهتمام
بديفيد، ويستمر إلى حكم
الآخر، الإقصاء.
يمسأل مارتن ديفيد، متى
عيد ميلادك؟
: لا أعرف.
: متى عيد صنفك إذن؟
: لا أعرف.
وما تلبث معضلة ديفيد
الحقيقية أن تتفجر مع إدراكه
بأن كل شيء في الإنسان
موجود فيه تقريباً، إلا أنه
ليس إنساناً، إنه أمام سؤال
مصيره، الذي أطلقه بحرفه
بالغة (رجل اللبني صام)
وتشاقم مشكلته بعد تعرضه
إلى شخصية بينوكيو، اللعبة
الخشبية التي حولتها الحياة
الزرقاء إلى إنسان صادي.
وأمام هذا الإدراك المخيف
للمصير، يذهب ديفيد في
نوبة رضاء يصرخها، والتي
أشرفنا عليها، حين يقتل تحد
مارتن له على مائدة الطعام
أثناء تناول العائلة لتسباته
حين يأكل بجنون قبل أن ينتد
الأبوان، مما يؤدي إلى تدم
أجهزته الداخلية.
أثناء إجراء عملية تصليح
يقول مونيكّا، لا تحزني ماما
إنني لا أألم.
تبدو الأم، غير قابلة لاحتس
كل هذا الحبيب الصبي ع
المتبادل، حب الطرف الواحد
الذي عادة ما يرفض يصير
أحد من الطرف المقابل فأك
كبر وأصبح أقوى. وهذه الحك
الغريبة يمكن أن يتأصل
المرء على الصعيد الإنساني
بين طرفين حقيقيين، ع
متناقضين هي تكوينها، ع
هما في حالة مونيكّا وديفيد
إلا إن تصاعد وتيرة الحب

يكون مستعداً في تلك اللحظة أن يقبل، ولو إلى حين، ويكتفي، بحب (الأخ). لكن أمره ينكشف، ويظهر كما لو أنه كان يريد قتل (مونيكا) أثناء نومها، إذ تصحو في اللحظة التي ينجح فيها بالوصول إلى خصلة شعر، ما تلبث أن تسقط على الأرض فيخبثها (تبدى الحب) في جيبه.

«ما دام ضيغُ أُنحِب فيمكن أن يكره. يقول الأب. وعندنا يقررون التخلص منه.

يمثل هذا الجزء من حكاية ديفيد الفصل الأول من فصول الفيلم الثلاثة، والتي يحتضن كل فصل منها جواً آخر على المستوى البصري، وإن كان كل واحد منها يكمل الآخر، صعوداً إلى ذروة النهاية، فالبيت البارد هتية الدخول إلى الخارج الأكثر برودة، والذي لا يقل قسوة، والفصل الأخير هو

تتويج لفصول الصقيع، حيث صمم الجليد الممتد، الذي يراه الإنسان، فيبكي زمنُ الماء الذي ابتلع المدن.

يمكننا القول، إن الفيلم يبدأ من الضروي المشؤم، الأسرة مع ديفيد، وينتقل إلى الاجتماعي الأكثر تشؤماً ذلك الذي يدور في الغابة، أليون أيلون للتلفيطارهم صيادون قسا، وحملونهم طرائد، ثمرجان إبادة مُحد لهم، حيث يُقذفون عبر مدافع خاصة نحو سراوق صلاقة تدور بجنون، فتفتتهم، أو يفرقونهم بما يسكبونه عليهم من أحماض.

وإذا كانت الأم في الحلقة المشؤمة الأولى تكتفي بإلقاء ديفيد (الألي) بعيداً في الغابة، بعد أن أقنعت به سناخذه في رحلة سيحبها وهو يحتضن ديه، وتكون النتيجة أن يجد نفسه هناك وحيداً يواجه مصيره، دون أن تنفعه وصيتها التي لا تبخل بها عليه حين تصدّره من صالدي الأتيين، فإن الحلقة المشؤمة الثانية هي كرنفال الإبادة الوحشي، الذي لا ينفذ ديفيد منه بعد أسره سوى طفلة صغيرة تؤكد لأبيها العامل في المهرجان، أن هناك طفلاً حقيقياً سيقتل، فينتزحانه في اللحظة الأخيرة من مسار محقق، وقد أطبق عليه ذراعاً امرأة ألياً أحبته بحساسية لا تتواهر لذلك الجمهور البشري الهائج في المدرجات.

يمدو البشر هنا متحللين من المسؤولية تجاه أي شيء، بل يبتدون أقرب ما إلى فرقة إعدام، وميدين، يصنعون ويدهمون ما صنعوه وما لم يصنعوه، قوة مطلقة عاتية تتحكم بالمصائر والمشاعر والحب وكل ما هو موجود على الأرض، ولا يدخل في صلبه يرغ وسما وهو يصور هذا

طرف تضامف تلقائياً حالة الرفض من الطرف الآخر، ومع إحساس الطرف الثاني بأنه غير قادر على العطاء تتحوّل مشاعره هذه إلى نوع من الكره الذي يتشكل من مزيج غريب لا يمكن وصفه لعل الإحساس بالذنب جزء منه، ولكنه بدل أن يذهب نحو الشفقة، يذهب باتجاه مغاير لها كلياً.

ويضاف الإحساس بعزلة ديفيد اللوم الذي يضره مارتن حين يطلب من ديفيد أن يحضر له خصلة من شعر والدته مونيكا إذا أراد أن يحب.

يرفض ديفيد، لكنه يستجيب في النهاية، فهو محتاج للحب أي حب وفي ظل يأسه من إمكانية أن تحبه الأم،



الهياج، إذ يقدمهم نماذج لبشر ما قبل التاريخ، بشعوب قنرين، بملابس مهلهلة، وحش غير عادي في تنطشهم للفتل، تماماً كمشردى العالم السفلي الذي صورته كثير من أفلام الكوارث.

لكنه لا يبخل عليهم في النهاية بمسحة إنسانية، حين يشجر النزاع بين والد الطفلة وأحد الميدين، على الطفل، إذ ما إن يبدأ ديفيد بالتوصل طأباً لإقائه، حتى يصبح الجمهور اتركو.

إنه آلي، يأتي الجواب.
لم يسبق لنا أن سمعنا آلة تتوصل. يصبح الجمهور. وينجو ديفيد من أن يتحول إلى سائل معدني بفعل الأسيد، ليبدأ الفصل الثالث، فصل البحث عن الجنية الزرقاء التي بإمكانها وحدها أن تحوله إلى إنسان حقيقي، أولم تحول بينوكيو في الحكاية الأسطورية، التي سمعها من موليكا، إلى طفل؟

يقدم سيبيلبيرغ عالماً ثالثاً، غير عالمي البيت والمهرجان، عالم المدن الفريدة، حيث يتجول الآليون، بملامحهم الإنسانية، بزخرف، ويقومون بعديد الأدوار في الحياة اليومية، ولتلقى ديفيد هنا (بجو - جود لو)، الوسيم الذي يقدم اللقمة للنساء الوحيديات، كعاشق آلي، أو كزاولها آلي، ويرتبط مصيراهما، لأن جو أصبح مطاربا بتهمة القتل، ولا يتردد في مد يد العون لتدقيق في بحته من الجنية الزرقاء التي استجعله ولداً، ويألتالي، ليظهر بحب أمه (موليكا).

مغامرات كثيرة يخوضانها معاً، قبل أن يلتقي ديفيد بالبروفيسور هوبي، صانع، الذي نرى في مختبره مشغرات الأطفال الآليين الذين هم في طور الإنجاء وكههم نسخ عن ديفيد.

ولكن ما يهمنا هنا، هو مآل ديفيد الذي سيجد نفسه في هاج البحر أثناء تسيوره، أو هي أسفل بناياتها المغمورة بالما، ثم ذلك البيات الطويل الذي سيهبط على ديفيد المحاصر في الفواصة. الطائرة، قبالة شمال للجنية الزرقاء، هذا البيات الذي يستمر إلى عام، وعين يصعدو ديفيد على حركات قربة، يجد نفسه وجها لوجه مع كائنات غريبة، لا تمش للبشر بصله، كائنات لتدركنا بتأملات جاكوميتي، طويلة مستعقة، بيضرة معدنية، كائنات قادمة من الفضاء، تسكن الأرض بعد القراض البشر شاماً.

في هذا الفصل بالذات، يقدم سيبيلبيرغ رؤيته لصير الأرض، مشغورة إلى حد الأقصى، وينبع إدانته للبشر بصورة موازية لها، إذ إن أمنية ديفيد، تتحقق أخيراً (بأن تحبه أمه) على يد الفضائيين، الذين يعتبرونه الممجرة الوحيدة التي تثبت وجود البشر، وذاكرة البشر الكامنة في ذاكرة ديفيد.

والخارفة (الكثيره هنا، أن الدليل الوحيد على وجود البشر الذي يقيمه سيبيلبيرغ هو ديفيد آلي، ديفيد الباحث من الحبه، مثل جلجاش الباحث من عشبة الحياة، كما لو أنه يريد أن يقول، إن ديفيد وحده ما يستحق، أو من يستحق الحياة، لأنه الحياة الوحيدة، وكل ما خارجه من بشر هم الآليون الحقيقيون، بدليل أنهم لم يستطيعوا تلبية حاجة صغيرة لطفل ابتكروه

وتركوه فريسة للعناب طوال قرون كثيرة، بل تحول ديفيد إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى أسطورة باحة عن الحبه الحبه الذي يتجاوز حدود الحاجة، إلى حدود الرسالة، فالحاجة قابلة للانطفاء مع مرور الزمن، أما الرسالة فهي شيء غير ذلك تماماً. وحين يترك سيبيلبيرغ للفضائيين المجال لكي يحققوا أمنية ديفيد، فإنه في الحقيقة، يقول إن هؤلاء هم الأجدر بأن يرثوا الأرض، بعد أن دمروا البشر.

كل ظواهر الخراب المحيطة بأجواء الفيلم، في هذا الجزء، تبدو كاصابع الهام موجهة للبشرية، لأن الأرض تبدو أمامنا هنا، جثة عملاقة باردة، لا يبدد وحشتها سوى ذلك التفهم الإنساني الذي يبديه الفضائيون تجاه الضحية.

مرزمن طويل على انتاج فيلم (إي. تي) حيث كان البشر والأطفال منهم بوجه خاص هم المقتنون لذلك الكائن الفضائي الطيب الذي يجد نفسه معزولاً، بعيداً عن أهله، فيحميه الأطفال حتى تتحقق عودته للفضاء. أما الآن، فإن سيبيلبيرغ يقدم هؤلاء الفضائيين كما لو أنهم لم ينسوا صنيع البشر تجاه فريقهم ذات يوم، فيحتضنونه كإنسان، ويبعدون وحده.

بين ذلك الفيلم، وهذا الفيلم، يبدو سيبيلبيرغ كما لو أنه دار مالة وثمانين درجة، منقلباً على رؤياه، وهو يرى البشر يذهبون في اتجاه مقابر شاماً لإنسانياتهم، بحيث يعلن بطريقة أو بأخرى موتهم، ومصيرهم الأسود، هم الذين لا يستحقون هذا الكوكب الجميل. وكأنه يقول، ها أنتم تعملون على تدمير، إن ساريكم كيف يمكن أن يكون، أو ساريكم، لا كولة هذا الكوكب فحسب، بل جهته أيضاً.

(هناك الكثير من العلم اليوم نحن في غنى عنه) يقول سيبيلبيرغ في حوار معه، ويضيف، هناك مؤسسات لا تريد صرف جزء من أرباحها لإصلاح ما تسببه، لأنها تسيطر على الوضع السياسي في أمريكا، وسيطرتها تلك تعود إلى عهد بديد. وما نحن اليوم نميش على كوكب يتألم ويكرسنا، ولعل على أن يهرم قبل أوانه.

لا يخفي سيبيلبيرغ بأن هنطه في حد من الأفلام التاريخية التي أخرجها كان يتأمل في عبارة تلخص هواجسه، (لماذا ولقت مأس كنا في غنى عنها؟). وهو يبدو الآن كما لو أنه يقلب زمن الجملة - الهاجس، كما لو أنه يقول في فيلمه هذا، لماذا ستع مأس نحن في غنى عنها؟

ولتلك صرخة يمكن القول إنها تأتي في لحظات ما قبل فوات الأوان.

فيلم (الذكاء الاصطناعي) فيه الكثير من الحزن، الكثير من اليأس، الكثير من الرقة، الكثير من العنف والكثير من فقدان اليقين بالمستقبل. فيلم لم يعلن به سيبيلبيرغ الظلام كثيراً فقط، بل أسماء شعمة كبيرة أيضاً.

شاعر روائي أدبي

www.lbrahmnsallat.com



الأمم العربية لليلة الأطرش في مجلدات

من دار وورد للنشر والتوزيع، ويضم من أمانة عمان الكبرى صدر المجلدات الأول والثاني، ويضم الأعمال الروائية للأدبية ليلي الأطرش، حيث يقع المجلد أو الجزء الأول في (٣٣٦) صفحة، ويضم مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور نبيل حداد وثلاث روايات هي: مرافئء الوهم، وصهيل المسافات، وليلتان وظل امرأة، بينما يقع المجلد الثاني في (٣١٩) صفحة ويضم روايتين هما: امرأة الفصول الخمسة، وتشرق غرباً.

من المعروف أن الروائية الأردنية ليلي الأطرش، واحدة من الروائيات اللواتي سجلن حضوراً متميزاً

على خارطة الرواية العربية، وهي ما تزال تواصل مشروعها الروائي بداب وجد واجتهاد، وقد اهتم بدراسة أعمالها الروائية غير ناقده وأديب وأكاديمي، مثل الدكتور إحسان عباس، والدكتور نبيل حداد، والدكتور إبراهيم خليل... وغيرهم.

ونظراً لحداثة المساحة المخصصة لعرض كل كتاب، فسوف نعتمد في هذه المساحة على دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال الأدبية ليلي الأطرش، والتي جاءت بعنوان: «عالم ليلي الأطرش: كسر التابوهات والانجاز المذهبي».

في هذه الدراسة يقول حداد: كانت بداية الرحلة «وتشرق غرباً» (١٩٨٨) وكانت بداية مبشرة حقاً. تلا ذلك «امرأة للفصول الخمسة» (١٩٩٠) وكانت إضافة حقيقية على صعيد الفكرة والمضمون والمغزى. ولكن ديلتان وظل امرأة (١٩٨٨) كانت انجازاً بئلياً متقدماً لا بالنسبة لصاحبة التجربة، بل على الأقل بالنسبة للمستوى المحلي. ثم جاءت «صهيل المسافات» (١٩٩٩) واستكملت الانجاز ضمن تنويع أخرى مختلفة. لكن تشوقنا إلى المزيد لم يلبث أن جاوز التوقع بـ «مرافئء الوهم» (٢٠٠٥) التي تفوقت فيها حقاً على نفسها، وظرقت بها أبواباً جديدة، على صعيد الرؤية واللمح والتشكيل والنسيج وفي إجابته عن سؤال: لماذا كانت «وتشرق غرباً» مبشرة؟ ينهض حداد إلى أن هذه الرواية طلعت علينا قبل عشرين عاماً، ودون التورط في اللعبة المزعجة لإيراد الأسماء يمكن القول إن الرواية في الأردن كانت آنذاك قد وضعت قاطعتها على طريق راسخة في رحلة انطلاق مجيدة خلال العشرين سنة التالية في بؤرة متوهجة في خريطة الابداع على المستوى القومي، ومع هذا فإن «وتشرق غرباً» انطلقت مما انتهت إليه المسيرة آنذاك، وليس مما بدأت به.

وإذا كانت «امرأة للفصول الخمسة» تقدم صورة لمعظم السمات الأساسية التي أخذت تطبع سرديات ليلي الأطرش يطابعها الخاص، فقد قدمت الأطرش في ديلتان في ظل امرأة، أكثر من إنجاز على صعيد الرؤية والأدوات الفنية، فعلى صعيد الرؤية - كما يرى حداد - نجد (من) تحمل مشروعاً وجودياً يكاد يكون متكاملاً، يصرف النظر عن نجاحه أو إخفاقه في تحقيق الوجود المنشود، أما على صعيد الأدوات فإن سرديات الأطرش باتت تتعامل بوعي حاد مع تقنيات اشكالية مثل موقع الراوي. ونجد الدكتور نبيل حداد في نهاية الدراسة يلخص السمات السردية التي يتميز بها إبداع ليلي الأطرش، ومن أبرز هذه السمات تنوع الفضاء ومن ثم اتساع أفقها، حيث لم ترهون هذه الأعمال بيئة جغرافية واحدة، بل تحركت شخصياتها شرقاً وغرباً، في فلسطين والأردن وسوريا ولبنان والعراق والخليج العربي وأوروبا.

ومن هذه السمات أن المرأة ظلت على وجه التغليب لا الذمور البطل في أعمال ليلي الأطرش، وظلت أزماتها الشخصية الإيوائية التي تلج من خلالها إلى أزمات المجتمع بل الأمة بعامه، كما يسجل ليلي الأطرش نجاحها في كسر ثالث المذهب والنسبية والجنس.

جملة القول: إن دراسة الدكتور نبيل حداد لأعمال ليلي الأطرش دراسة وافية، وهي دراسة تستحقها هذه الروائية التي سمت بداب خلف مشروعها الروائي الذي ما زال يواصل الصمود والتقدم.



«هَيْدَاكُ إِقْلِيمَا»

لـ «وداد الجوراني»

عنوانها بالنسبة للقارئ العادي، وللقارئ المثقف، أحياناً، والأمر ذاته ينطبق على الفصل الذي حمل عنوان: «أودول كلاماً».

ولعل إدراك صاحبة الرواية لهذه المسألة قد دفعها لتوضيح فحوى العنوان في بداية الكتاب، حيث كتبت تنويهاً جاء فيه: (إقليما): اسم لإحدى بنات آدم وحواء ..

وبحسب روايات تاريخية - دينية، فإن سيدنا آدم عليه السلام لا ينبغي إلا التوالم .. وإقليما هي توامة قابيل .. بهيم الراعي هابيل يجملها ويطلب الزواج منها، لكن الحمد يتحرك في قلب أخيه المزارع قابيل فيعترض .. وهنا يردعه أبوه المطرود من الفردوس امرأة أيضاً. ويحرم عليه أن يرتكب المعصية، ويذكره بأن زواجه من توأمته (إقليما) محظور سماوي! لكن قابيل يصير على تنفيذه الجريمة الأولى في التاريخ، فيوهي على أخيه ويقتله، ويبقى مائة عام حاملاً جنته على كتفيه، بينما تنهيه الكواكب بالنظار لحظة ضعف منه لتنفذ عليه .. وبحسب المصادر إياها فإن المرأة (إقليما) كانت مثار صراع تاجح بين الأخوين تقدم فيه قانون الخطيئة وتراجعت شريعة السلام، فكان دم هابيل أول دم تلتفقه الأرض في التاريخ.

وفي توضيح الكاتبة لـ دهيت لك، تقول أنها إشارة إلى الآية الكريمة من سورة يوسف: «ورأته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله».

وبذلك يصبح من الواضح أن «إقليما» في هذه الرواية ترمز إلى العراق، بينما تحول قابيل وهابيل من كونهما شخصين فقط إلى طوائف ومثل توهي على بعضها ليس بالسكان أو السواطير وحدها هذه المرة، بل بكل ما أوتيت من قوانين الصراعات المعاصرة، المعقدة والشائكة.

تستقي رواية «هيت لك إقليما» مادتها من حاضِر العراق، من ماضيه، حاضره المليء بالدم والموت والقتل والافتصاب والاستلاب، وماضيه المرتبط باكتشاف الإنسان لفكرة الحضارة والثقافة ومعنى الانسانية.. إنه الماضي المليء بالديانات، والمقدسات والثقافات والأساطير والرموز والروب والسماد والمحبة.

وهنا لا بد من العودة إلى الفصل الذي حمل عنوان: «أودول كلاماً» للإشارة إلى أنه اسم للملك حفيد جلعاش، فقد حضر الحكماء السبعة في الحال.. دخلوا اليهو الكبير، واستمروا مجتمعين سبعة أيام لسبع ساعات مضاضة كل يوم، المرغوا فيها كل ما في جبههم من حكمة يلزمها مثل هذا الأمر المزوم، ولكنهم فشلوا في الاتفاق مليتهم (أودول كلاماً) حفيد جلعاش بالعدول عن تنفيذ فكرته بالرحيل عنهم ص ١١٦.

جملة القول: لقد قوت رواية «هيت لك إقليما» مؤلفتها «وداد الجوراني»، وأعترفت إثني لا استطاع استعراض كل قضائها الفنية والمضمونية في هذه المساحة القصيرة المخصصة لعرض القصة، لكنني استطعت التأكيد على أنها رواية ناجحة من الناحية الفنية، فقد استطاعت المؤلفة أن تتعامل بذكاء مع قضايا فنية مثل الزمان والمكان وأسلوب السرد وتوظيف الحاضر والماضي والأسطورة، كما تمتعت بالذكاء ذاته في إبراز مضمون روايتها المتعلق بمأساة العراق المعاصرة، حيث أصبح «الوطن تابو»، ص ٢٣٨، وأضحت الأمر ببطله الرواية إلى التوقيع في إيران الغتصاب مع أخرى: «يخمشونني ويخمشونها»، مثني وثلاث: تحت ضوء كاشف في ليل بهيم يحتفلون ويختفون! ص ٢٤١.

من دار أزمة للنشر والتوزيع في عمان، وضعت منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت رواية جديدة بعنوان: «هَيْدَاكُ إِقْلِيمَا» من تأليف الكاتبة والأديبة العراقية «وداد الجوراني».

تقع الرواية في (٢٢٤) صفحة، وتضم خمسة فصول، جاء ترتيبها كالتالي: «إقليما»، ثم «سوق الملاي»، ثم «أودول كلاماً»، ثم «ليلة القصر»، ثم «ليلة الرماد».

إن أول ما يلفت النظر في هذه الرواية هو غرابية

السري للاستاذ الدكتور احمد الهواري.

وقد تناول القسم الرابع ثلاثة مواضيع كذلك، وهي: حضور التراث في النص المسرحي في الكويت للاستاذ الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم، وقضية الخربة والاغتراب في النص المسرحي الكويتي للاستاذ الدكتور نديم مغل محمد، ومناخ من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي للاستاذ صديقي خطاب. اما القسم الخامس فيتناول موضوعاً واحداً هو الغالة وتطورها في الكويت للدكتور محمد حسن عبد الله، بينما يتناول القسم السادس موضوعاً واحداً كذلك، وهو الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب للاستاذ الدكتور فايز الداية.

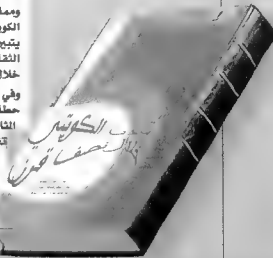
ومما ورد في مقدمة الامين العام للمجلس الوطني للثقافة في الكويت انه دواضلة الى القيمة الاكاديمية لهذا الكتاب، سوف يتبين لقاريه عبر الصفحات التالية ان بذور رسالة الكويت الثقافية ظهرت مبكراً بالترزامن مع مراحل نشأتها الاولى من خلال عدد من الانشطة التي قام بها ابناءؤها الرواد.

وفي حديثه عن النص المسرحي الكويتي يذهب الاستاذ صديقي خطاب الى ان الحركة المسرحية الكويتية قد شهدت في النصف الثاني من الاربعينات والستينات الثلاث الاولى من الخمسينات تقديم عدد من العروض المسرحية التي اقيمت من نصوص عربية او نصوص مصرية، وكان الفصل في هذا لرائد الحركة المسرحية في الكويت حمد الرجيب. لقد كان من بين المسرحيات العربية التي اخرجها مسرحية «مجنون ليلى» لأحمد شوقي (١٩٤٩) ومسرحية «صر الحاكم بأمر الله» لعلی احمد باكثير (١٩٥٢)، وأخرج من المسرحيات العربية ثلاثاً ثولير هي «البخيل» (١٩٤٦)، و«عطيبي رهما» (١٩٤٧).

انما فايز الداية، فيذهب في دراسته التي حملت عنوان «حول الأدب الكويتي في عيون النقاد العرب» الى القول: «إن مقولة الكم النقدي المحدود للأدب الكويتي تتضمن ايماءة الى قضية هامة في الثقافة العربية المعاصرة وهي اشكالية المراكز والاطراف. فقد ظلت المراكز متأثرة بالاضواء والجهود (مصر والشام والعراق) رغم تغير العوامل التي غيبت الاطراف زماً طويلاً (منذ النهضة العربية الحديثة)، فالتطور السياسي وما صاحبه من نشاط علمي وادبي وفني (في الجزيرة والخليج العربي والاقطار المغاربية والسودان) لم يجد انعكاس في حضور بارز وقام في المواطن العربية».

وهنا يشير الداية اسئلة عديدة، منها: هل العلة في امتلاك المراكز ادوات الاتصال من الطباعة والصحافة والنشر والاعلام اضافة الى الجامعات والهيئات والجمعيات وتأخر الاطراف في الامساك بزمام المبادرة وإدارة مؤسسات مناصرة وقادرة؟ وهل كان للارث التاريخي دوره في تحديد دائرة الضوء ومن تقيض عليهم بنورها؟ وهل ثمة موقف ضمني فيه احساس بالصدارة والتفوق لدى المراكز؟

اما الدكتور احمد الهواري فيصل في بحثه حول المرأة الكويتية وروية العالم في التخييل السري الى ان التماثل في تاريخ الفكر العربي الحديث يلخص ان ثمة موازنة بين حركة التحرير الوطني وحضور المرأة على الصعيد الوطني والاجتماعي، وان نظرة الرجل للمرأة في المجتمع الكويتي تقوم على انها عضو ضعيف خلق للجنس والحب والتمتع ولا شيء سوى ذلك فهي ليست انساناً يمكن ان يتنازل في سبيل مبدأ.. وفي مثل هذه النظرة تكمن الكارثة.



الأدب الكويتي خلال نصف قرن في كتاب

ضمن منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت لعام ٢٠٠٨، صدر الجزء الثاني من كتاب: «الأدب الكويتي خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠».

يقع الكتاب في (٧٧٢) صفحة، ويضم مقدمة بقلم بدر سيد هيد الوهاب الرضاوي الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كما يضم الاقسام من الثالث حتى السادس من هذا الجزء من الكتاب ذلك ان القسم الاول والثاني كانا قد وريا في الجزء الاول.

يتناول القسم الثالث من هذا الكتاب ثلاثة مواضيع هي: المكان في القصة الكويتية للدكتور صلاح صالح، واشتغال الزمن في القصة القصيرة بالكويت للدكتور حميد الحمداني، والمرأة العربية الكويتية وروية العالم في التخييل

أما عن الباب الثاني فقد جاء في فصلين أيضاً، هما الفصل الأول، وعنوانه: المرأة والدراسات اللغوية والدنيوية، والفصل الثاني، وعنوانه: عالمت في ميادين علمية مختلفة.

ويذهب الدكتور رضوان السيد في تقديمه لهذا الكتاب إلى القول بأن أسرار النجاشي، قامت بكتابة عمل تتوافر له الشروط العلمية في موضوع المرأة ودورها في الحياة الفكرية في بغداد في القرنين الخامس والسادس للهجرة. والدور المقصود فكرياً يتمثل في مشاركة المرأة المسلمة في النشاطات العلمية والثقافية بالأليات التي جرى التعارف عليها في حضارتنا الوسيطة في تلك الفترة بالذات ولذلك وتوصل لهذا الهدف، أقيمت السيدة أسرار النجاشي على استطلاع الوجوه المتعددة للحياتين، العلمية والفكرية، بعد أن تحدثت بإيجاز عن بغداد مدينة، وعاصمة، وبنية للعيش الإنساني، وللنشاط العلمي والثقافي.

أما مؤلفة هذا الكتاب أسرار النجاشي فتذهب في تقديمها لكتابتها إلى القول بأن الخلافة العباسية شهدت منذ أواسد القرن الثالث الهجري انتكاسة سياسية وإدارية على كافة المستويات، وإن سلطة الخليفة العباسي بدأت تتدهور وتتراجع نتيجة لهيمنة العناصر الأجنبية التركية على الجيش العباسي، ثم أعقبهم البويهيون في ذلك عندما تسلطوا على دار الخلافة العباسية، فسلخوا الخليفة كل سلطاته وإمتهاداته، ولم يبقوا على الخلافة إلا اعتبارات شكلية سياسية، وهكذا كان شأن السلاجقة الذين جاءوا بعد البويهيين في القرن الخامس فتسجوا على منوالهم، وساروا في طريقهم، مما حول العراق إلى أبرز ميادين الصراع بين العروبة وأعدائها، وهو الأمر الذي أثر تأثيراً سلبياً على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

وتصل المؤلفة في نهاية دراستها إلى جملة من النتائج، منها أن عدداً من عالمت وعلماء بغداد قد اشتهروا في هذه الفترة بميادين علمية مختلفة، فأشوا المكتبة العربية بنتائجهم في شتى صفوف المعرفة من قراءة القرآن الكريم إلى الحديث النبوي الشريف والفقه والتفسير واللغة العربية والتاريخ والجغرافيا والفلسفة والطب والعلوم البحتة. وبذلك أضافت هذه المعلومات فائدة غنية لتصبح رأي القائلين أن نهاية العصور العباسية قد انصرفت بالخمول والانحطاط والتدهور الحضاري والثقافي بسبب كثرة الحروب والفن والازمات الاقتصادية فالحروب والفن والازمات الاقتصادية التي سادت العصر لم تبعد عالمت بغداد وعلمائها وطلبة العلم والمعرفة عن الدراسة والتأليف والإبداع الفكري.

ومن النتائج التي وصلت إليها المؤلفة أن الحياة الثقافية في بغداد انصرفت بالخمول والتخلف، فلم يقتصر الدور العلمي على العلماء فحسب إنما كان للمرأة دور حاسم إلى جانبها. أخيراً المرجع في النشاط العلمي والثقافي، فقد رقد كل من المرأة والرجل الحضارة العربية الإسلامية بروافد ثقافية وعلمية متعددة الأبعاد والمشارب.

جملة القول، أن كتاب «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» مؤلفة أسرار مصطفی النجاشي يستحق القراءة والإطلاع لأكثر من سبب، فهو من ناحية غني بمنهجه العلمي، وأمانته في النقل والقتباس والتوثيق، ومن ناحية غني بمعلوماته، وأسلوبه، ولغته الواضحة.

كتاب وكاتبي أرسلني
Alamul_ghaymi@yahoo.com



دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية

لـ «إسراء مصطفى النجاشي»

عن الدار العربية للموسوعات في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «دور المرأة في تطوير الحياة الفكرية في بغداد: خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين» من تأليف أسرار مصطفی عبد القادر النجاشي.

يقع الكتاب في (٢٠٨) صفحات، ويضم تقديمها بقلم الاستاذ الدكتور رضوان السيد، ومقدمة بقلم مؤلفة الكتاب، وبابين، وخاتمة وثلاثة ملاحق.. وقد جاء الباب الأول في فصلين، الفصل الأول بعنوان: لجنة تاريخية عن أصول بغداد السياسية والاجتماعية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والفصل الثاني بعنوان: أصول بغداد الثقافية والفكرية خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين.

وداعا للأعباء النرد العظيم

غزالي النبية



لم نحمل الزهرة كما حملها محمود درويش في قلبه، وهو يمضي إلى زهرته الأخيرة، ليودعنا بقصيدة زهر أخيرة، تفوح منها رائحة قلبه المرتبك تحت مضجع حياة جديدة..

ولم نقف تحت الزيتون التي عانقتها أمه كما وقف هو، ولم نكمل عامنا الستين في القصيدة كما أكمل هو عصره في حب فلسطينه، التي تستشهد كل صباح بروحه، وزعتر قصيدته.

لم نمت في مشفى بعيد من الوطن كما مات هو، ولم نحرق في السنديان.. آه، السنديان الوحيد هناك، السنديان الذي ظل يعيشه.. هو، وهو الذي كان يميل بأكتافه كلما مر من تحت، عاشقا وممشوقا، ليفزل أشعاره على نول الحضور الأبدى في راحة وطن ما زال منشغلا بجراحه.

لم نفعل كل هذا.. ولكنه علمنا إياه، ومنحننا شعرا، كان علينا أن نقف طويلا في طابور الانتظار لكي نعيش في زمن سمعناه وقرأناه ورأيناه فيه.

واظن أن ما سيأتي بعده، لن يكون كما مضى ودويش فيه..

سيكون على من سيأتون في أزمنة لاحقة أن يسموا زماننا هذا، باسم لأعباء النرد العظيم، محمود درويش، وسيكون على من وقف أمام مرآة التاريخ، وأعاد كتابة الفصول التي تتعلق بروح شعبه، أن يترجل هذه المرة، لا ليفسح لهوميروس فلسطيني جديد، أن يعتلي مكانه، لا، لأن لا أحد يمكنه أن يملأ شاعره بعد الآن، وسيظل الفضاء الذي خلفه درويش وراءه، معطرا بصوته الرخيم لأزمنة طويلة، سترهق شعراء كثيرين يحملون بأن ينالوا بعضا من إرثه العظيم.

وسترفش فلسطين اسمها دائما، في قلب قصائده، التي رتلها لها، وسيجمل شائق فلسطين، صورته، تلك التي حلم أن تظل مهورة باسم فلسطين على صدور العاشقين، الممتنين للحياة إذا ما استطلعت إليها سبيلا.

ولكن والقيمين أكثر من الواقع، حين تفكر بمراقنا، بصوتنا، بحلمنا، الذي رسمه شاعر، كتب روايتنا بصوته، ونبضه الذي أخذته ذات ليلة قاضية إلى رحيل، سيظل مفصلا في تاريخنا الإنساني، وفاصلة، نستشهد فيها، قبل زمن محمود درويش، وبعده.

ولأن فلسطين التي أنجبته في لحظة استثنائية من مخاضها الإنساني العظيم، ودعته في لحظة مخاض ما زالت مستمرة منذ تضرعها، ستظل تهمس بكلماته التي أصدت لفلسطين لونها، وخبر طوابيقها وزعمرها وآلتيه الموز التي يتنفس فيها أطفالها المنتوريين للحياة هوامهم الأول، وزيت زيتونها التي تستحم بعطرها ملائكة الحب الفلسطيني.

يرحل هوميروس فلسطين في مساء قائم.. ويقيم الفلسطينيون في مساء قائم، ولا ضوء سوى خيمت فجر رشيق ينسرب في آخر النفق، نراه ملوحا في ثوب أمه، وكأنما قدر للراوي وشعبه أن يظلا ماضيين على طريق الجلجلة، تسمو روحهما.

بتركنا لأعباء النرد، ليكمل قصيدته التي لم تكتب بعد، في زمن لم نره بعد، ونحن نمسك بحيرتنا وإربابنا، واقفين في تراجمنا فلسطين التي خلقتها أناشيد شعرائها وأغاني حصاديها وهددهات نسوتها الحالمات بفلسطين محمود درويش.

• كاتب وشاعر أردني

Ghazali5_1@hotmail.com



